

UNICAT

683

VI

SESIUNEA
DE COMUNICĂRI
ȘTIINȚIFICE

a

MUZEELOR
DE ARTĂ

iunie 1966

XV-a

683

73047

D

144-21-232

PROBLEME ACTUALE ALE ACTIVITATII MUZEELOR DE ARTA

Mircea Popescu

Director adjunct al Institutului de Istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, președintele Comisiei muzeelor de artă.

Muzeele și-au dobândit în societatea modernă un binemeritat prestigiu ca instituții vii, menite deopotrivă să sporească și să răspândească cultura fiecărui popor și a omenirii întregi. Printre ele, muzeele de artă ocupă - și nu e nevoie de patriotism local pentru a ne permite această afirmație - un loc de seamă, fără îndoială și pentru că sînt depozitarele unora dintre creațiile cele mai elevate ale spiritului uman. Sîntem cu toții conștienți de acest lucru; trăim într-o țară socialistă, în care patriotismul artistic și cultural al poporului, valorile exemplare ale trecutului și ale prezentului sînt cultivate cu o neasemuită grijă, sînt folosite activ pentru îmbogățirea spirituală a omului, pentru ceea ce Nicolae Iorga considera sarcina esențială a artei și a muzeelor noastre de artă "formarea sufletului românesc în frumusețe". Muzeul - spunea Nicolae Iorga, - "trebuie să fie o școală de gust și de istorie a gustului... să întindă mîna către oricine, pentru a și-l atrage și a-l reține cît se poate de mult".

Nu ne poate decît bucura faptul că aceste idei, pentru care oameni inimoși și luminați - dar încă puțini la număr - militau în trecut fără prea mare succes, cu toate calitățile lor personale, uneori excepționale, sînt astăzi bunuri oștigate, puncte definitiv statornicite în programul cultural al societății noastre. Nu ne poate decît bucura faptul că, la noi în țară și în multe alte țări ale lumii, muzeele concurează de multe ori cu succes, în competiția dintre atît de numeroasele divertismente, atracții și distracții pe care civilizația modernă le pune la dispoziția publicului.

Ce trebuie să fie, ce trebuie să ofere muzeul și muzeul de artă în special, cum trebuie acționat pentru ca el să nu constituie doar un punct rezolvat în grabă dintr-un itinerar turistic sau dintr-un program estival pentru școlari - iată întrebarea și problema pe care și-o pun pretutindeni cei ce meditează la eficiența nu atât statistică cât profund educativă și transformatoare a acestei instituții. Publicul trebuie nu numai adus, fizic vorbind la muzeu, ci adus în stare să recepționeze efectiv valorile pe care aceasta le conține, să înțeleagă sensurile bogate estetice, sociale și umane ale operelor de artă. Publicul însă nu este omogen nici în ce privește vârsta, nici ca formație, receptivitate și optică. Iată de ce este necesar să se folosească o mare varietate de mijloace, capabile să răspundă cerințelor și nivelurilor celor mai diferite. La dezbaterile din cadrul ultimei conferințe a I.C.O.M.-ului, ca și la colocviul de la Paris din 1964 despre problemele activității cultural-educative a muzeelor, un accent deosebit s-a pus pe necesitatea mai bune cunoașteri a publicului, studierii atente, în colaborare cu psihologii și sociologii, a structurii sale, a reacțiilor și preferințelor sale. Este evident că numai printr-o adaptare la situațiile reale, prin recurgerea la cele mai adecvate metode de lucru cu vizitatorii, prin realizarea unui repertoriu foarte bogat de materiale explicative - tipărite sau afișate - se pot obține succese reale în acest sector de activitate, se poate ajunge, folosindu-se bine înțeles înclinațiile existente, la transformarea vizitatorilor în prieteni ai muzeului și chiar în amatori avizați. În cadrul comitetului internațional al I.C.O.M.-ului pentru problemele cultural-educative s-a formulat dezideratul de a se constitui în fiecare țară comisii de lucru care să studieze sistematic diversele aspecte ale activității cultural-educative, printre altele și eficacitatea metodelor moderne, audio-vizuale, ce încep să fie întrebuințate de către marile muzee, și să promoveze totodată schimburi de idei și de experiență pe plan internațional. Mi se pare evident că, pentru a nu pierde ceea ce am cîștigat, improvizația, rutina, inerția, pasivitatea ar trebui să dispară fără urme din acest domeniu în care hotărâsc devotamentul neobosit, tactul pedagogic, sensibilitatea și competența.

Mai ales pentru muzeele de artă mi se pare importantă discuția care s-a dus la conferința generală I.C.O.M. cu privire la relațiile ce trebuie stabilite între muzee și școli de toate gradele. Procesul de formare a gustului pentru artă ar trebui, pentru a avea mai multe șanse de succes, să înceapă cât mai devreme cu putință și se consideră, pe bună dreptate că, acolo unde există, muzeele de artă pot aduce în această direcție o contribuție decisivă. Fapt este că resursele educative, formative ale muzeelor de artă sînt încă slab folosite cu toate că, așa cum a reieșit dintr-o discuție recentă cu studenți și profesori din diferitele centre universitare, există un interes pentru artă, și în speță pentru arta din muzee, care trebuie doar susținut, stimulat printr-o acțiune mai bine organizată. Cred că, în spiritul și al rezoluției conferinței I.C.O.M.-ului, putem duce mai departe această problemă, de care sînt convins că depinde într-o mult mai mare măsură înrădăcinarea gustului pentru artă și pentru frumos decît tot ce s-ar putea face "ex-cathedra", - într-un chip inevitabil abstract și de aceea, pentru arta plastică, ineficace -, în licee și în universități.

O problemă esențială, de care depind, în fond, toate aspectele activității muzeului - de la calitatea expunerii la aceea a publicațiilor de popularizare și a muncii cultural-educative, este aceea a cercetării științifice. Este evident că, în condițiile lipsei endemice de suficient personal calificat, a ține bine cumpăna între activitățile multiple cerute de buna funcționare a muzeului pe toate planurile, este un lucru adesea extrem de greu. Trebuie însă neapărat să dăm locul cuvenit muncii științifice, în absența căreia problemele fundamentale ale muzeului modern nu pot fi rezolvate și așteptările vizitatorului de astăzi nu pot fi satisfăcute la nivelul calitativ corespunzător.

Nu putem concepe o serioasă activitate de popularizare decît pe fondul unei muncii științifice permanente și sistematice de studiere și valorificare a patriotismului muzeului. Constată - rile noastre arată limpede că acest studiu se află încă la începuturile sale în multe cazuri. Dacă la secția de artă a muzeului Brukenthal s-au obținut succese remarcabile în ce privește studierea și identificarea precisă a lucrărilor din colecția de artă

străină, această operație, deosebit ne necesară, practic nu a început la muzee de artă importante cum sînt cel din Iași și cele din Cluj și Timișoara. O problemă de bază - redactarea cataloagelor muzeelor - înaintează cu greu în aceste condiții. Aș vrea să subliniez că realizarea cataloagelor muzeelor, efortul de unificare a normelor de catalogare au fost subliniate din nou ca necesități urgente la conferința ultimă a I.C.O.M.-ului. În ce privește, publicarea unor cataloage, fie și parțiale, dar temeinic alcătuite, ar reprezenta o contribuție de seamă la cunoașterea muzeelor noastre, în țară și peste hotare. O sarcină pe care muzeele de artă din regiuni nu și-o îndeplinesc decît sporadic, este cercetarea și studierea patrimoniului artistic al regiunii, scoaterea la iveală și valorificarea documentelor din arhivele locale.

De calitatea muncii științifice, de buna pregătire a întregului personal al muzeelor, depinde și calitatea expozițiilor permanente. Există în această privință confuzii care trebuie risipite. Pentru a putea într-adevăr face educația estetică a publicului larg, expoziția permanentă a muzeului de artă nu trebuie să includă lucrări ne semnificative, lipsite de însușiri artistice. Este bine știut că mediocritatea execuției artistice nu face decît să compromită chiar cea mai valoroasă idee, subiectul cel mai însemnat. Tendința de a face din fiecare muzeu local o replică în miniatură a muzeului din București explică adesea introducerea în expunere a unor lucrări slabe singurele de care dispune muzeul respectiv pentru anumite epoci. Va trebui să ținem într-o mai mare măsură seama de specificul patriotismului fiecărui muzeu, de caracteristicile colecției sale, singurele care pot determina profilul expoziției permanente și al activității generale a muzeului. Va trebui, în toate cazurile, să asigurăm calitatea, caracterul reprezentativ al pieselor expuse. A existat pînă nu de mult chiar ideea, profund greșită, că pentru completarea tematicii, se pot folosi și copii după lucrări cu temă, de Aman sau Luchian de pildă. Trebuie verificată și calitatea copiilor sculpturii, unele atît de rudimentare, de urîte, încît prezența lor în muzee de artă devine absolut inoportună.

Este necesară o reexaminare a expunerii în muzeele de artă în lumina unor asemenea probleme, în așa fel încât să se asigure pretutindeni prestigiul ideii însuși de muzeu. În cadrul acestei acțiuni, o atenție deosebită trebuie consacrată modului în care muzeele și secțiile de artă prezintă arta noastră contemporană. Preocuparea de calitate trebuie să nu scadă în acest sector, unde de multe ori expunerea are încă un caracter foarte întâmplător și inegal.

Este totodată necesar să fie revizuite, în spirit științific, tematicile și textele de îndrumare, pentru a se elimina toate elementele vulgarizatoare, toate interpretările simpliste care stăruie încă în asemenea materiale, pentru a se pune mai bine în lumină calitățile artei noastre, trăsăturile ei specifice, caracteristicile esențiale ale stilurilor și ale manifestărilor artistice ale diferitelor epoci.

Este nevoie pentru toate acestea de îmbunătățirea muncii de documentare, de unificarea criteriilor documentării muzeale - la care crearea unui centru național de documentare muzeografică ar putea contribui în chip decisiv. Este nevoie de intensificarea studiilor cu privire la istoricul muzeelor din țara noastră, un aspect dintre cele mai semnificative ale istoriei culturii noastre.

Problema este ca întreaga activitate a muzeelor noastre de artă să se desfășoare pe temeiul unei muncii de cercetare științifică mai sistematică și mai aprofundată. Vom răspunde în acest fel preocupării partidului de a ridica la un nivel tot mai înalt cercetarea științifică considerată pe bună dreptate ca o condiție de prim ordin pentru progresul economic, social și cultural al patriei noastre. Actuala sesiune a muzeelor de artă, ca și altele manifestări similare care-i vor urma, au scopul să stimuleze și să valorifice mai bine cercetările ce se efectuează în muzeele noastre de artă. Ele demonstrează în orice caz existența unor resurse interne, a unui potențial care trebuie mai bine și mai metodic folosit.

Este mai necesar decât oricând un efort bine coordonat pentru deplina punere în valoare, în țară și peste hotare, a bogatului tezaur al artei noastre, al artei universale, existent pe

teritoriul României, pentru integrarea tot mai organică în actualitatea cea mai vie, în cultura noastră socialistă, a tradiției culturale a poporului nostru și a tradițiilor artei umaniste din toate timpurile. La această operă muzeele noastre de artă, instituții vii, dinamice, sînt chemate să-și aducă o contribuție dintre cele mai însemnate.

MUZEUL MODERN, FACTOR DE EDUCATIE ESTETICA A POPORULUI

M.H. Maxy

Maestru emerit al artei, director
al Muzeului de artă al Republicii
Socialiste România

Pe măsura dezvoltării lor, muzeele reușesc să elaboreze cele mai grele răspunsuri științifice în ce privește problemele istoriei de artă, răspunsuri asupra rolului pe care îl are arta în viața social-culturală.

Rolul social al muzeului a crescut cu timpul, pe măsura valorii lui, în măsura în care e bine folosit în acest scop. Epoca noastră trăiește sub semnul imaginii care devine un agent de propagare nemijlocită a culturii.

Ritmul de viață sporește necesitatea utilizării imaginii în scop educativ.

Raportarea imaginii în condițiile în care a apărut, depistarea sensurilor impuse de către creatorii de artă în imagine și sublinierea scopurilor căreia le era destinată, pe scurt, toate câștigurile concepției științifice despre geneza, dezvoltarea și rosturile artei, se reflectă în organizarea expunerilor muzeale, acordându-le acestora un spor de eficiență.

Pentru orice muzeu, ca și pentru Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, problema dezvoltării nu se poate reduce doar la aceea a amenajării unor spații de expunere numai pe baza sporirii volumului de bunuri artistice consacrate și bine conservate.

Principalul câștig al muzeelor deschise la noi, - după eliberare - îl constituie, față de practicismul îngust din trecut, fundamentul unei orientări cu adevărat științifice, a unei activități care încearcă să se sustragă hazardului, arbitrarului estetic pur. În muzeele noastre activitatea științifică este considerată axul în jurul căruia se dispun toate acțiunile. Concepția

care stă la baza activității muzeografice, este concepția marxist-leninistă, cu toate determinările pe care le are în estetică, în istoriografie și în critica de artă.

Ca o consecință a acestor poziții, noi încercăm ca atât în expunere, cât și în îndrumarea orală sau din textele care însoțesc expozițiile permanente și temporare, publicul să desprindă raportul existent între arta unei epoci și aceasta din urmă, măsura în care ele exprimă lupta dintre idei și dintre interesele pentru o estetică sau alta. De aci decurge în mod evident opțiunea noastră pentru o prezentare de școli naționale și în ordine cronologică.

Dar și poziția noastră nu trebuie să fie stratificată, la categorizări și aprecieri temporare.

Iată, că, în ultimul timp, pe baza unei înțelegeri mai cuprinzătoare a perioadei dintre cele două războaie mondiale, s-a ajuns la o mai justă repartizare în expunere a unor artiști, reprezentativi pentru această epocă.

Istoricii de artă, ostensesc, în graba zilelor ce urmează, să prezinte fenomenele artei contemporane pentru ca probabil să se înțeleagă din timpuriu procesul avalanșelor de cutezanțe și năzuințe, care cuprind panourile, expozițiile personale precum și a expozițiilor ce se succed peste graniță.

Și dacă prin acest drum, istoricii și criticii de artă ar încerca să cuprindă și perioada cutezanțelor acelor artiști, care între cele două războaie au contribuit prin arta lor, la o răspîndire a unei problematice plastice legate de contextul european, desigur că și fenomenul Brîncuși și ulterior, cel al lui Țuculescu ar fi mai ușor de înțeles.

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a avut inițiativa de a prezenta o desfășurare care să cuprindă într-o exprimare mai proprie perioadei respective, lucrări semnificative de Corneliu Mihăilescu, Vasile Popescu, Nuți Acontz, Marcel Iancu, Mattis Teutch, precum și sculpturile de Militza Petrașcu și Irina Codreanu.

Muzeul nu poate, nu trebuie să rămână o enciclopedie de artă fixă. Generațiile care s-au bucurat de apariția unor lucrări de artă și care au reușit prin admirație și înțelegere să conșa-

cre valorile și artiștii, au perfectat în timp, prin alegere și discernământ, pe drumul unor sinteze, expunerea muzeistică, muzeul însăși, - și care prin noi descoperiri de opere câteodată mai semnificative, printr-o nouă considerare de ordin critic, capătă o altă fațadă în expunere, mai vie, mai animată. Un singur tablou, o statuie, poate schimba o sală, printr-o metodă care să pună într-o lumină noua valoare a unei lucrări de artă. Dar este și trebuie să fie muzeul numai o instituție de conservare și de consacrați? Muzeul nu poate fi for activ al problemelor de artă în curs de dezvoltare, muzeul nu poate lua parte la dezbaterile pe câmp deschis al controverselor estetice ?

Câte lupte s-au dus între clasicismul lui David și romantismul lui Delacroix pe arena vremurilor, consemnate prin opere de valoare așezate laolaltă în expunerea muzeului Louvre ?

Câte lupte între romantici, realiști și impresioniști ? Și toate aceste frământări nu au rămas numai la schimburile de săgeată al invectivelor critice ci s-au transformat în opere de artă care prin consacrarea lor valorică conviețuiesc pașnic în toate galeriile de seamă și care mărturisesc creator pentru generațiile de vizitatori disputa unor vremuri pentru transformarea și educarea generațiilor de vizitatori care se perindă în fața lor. E comod să te bucuri de ceea ce s-a întâmplat chiar când ai rolul să înregistrezi, într-un fel chiar științific, datele pe care ți le împrumută istoria în artă.

E mai dificil să iei parte direct la istorie. Să descifrezi valabilul în plină desfășurare, să lupți alături și să vezi în perspectiva timpului.

Consacrînd o sală de expunere artei contemporane românești deschisă recent la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, vizitatorul poate să ia parte direct ca participant la dezbaterile actualității plastice, poate fi prezent la confruntările de stiluri, concepții și poziții estetice ale diversilor căutători de filoane de artă ale cutezătorilor.

În prezența sa, vizitatorul ia parte la toate acele mărturii fertile care vor să dovedească apariția unor modalități de înțelegere și exemplificare, dezvoltat pe făgașul tradiției naționale și universale, dar și pe ceea ce se dezvoltă din conceptul

actualității și care poate să se așeze pe răbojul plastic către o nouă tradiție.

Odată cu dezvoltarea rețelei de muzee pe întinsul țării, în condițiile noastre, revistele de specialitate, lucrătorii muzeografiei românești vor trebui să dezbată problemele legate de profilul viitor al muzeelor, legat de condițiile locale ale fiecărei regiuni, de posibilitățile lor reale.

Asemenea probleme se ridică și în țări cu tradiții mai vechi, cu o cultură muzeistică de bună tradiție.

Iată de pildă în Franța, cele mai însemnate muzee, cum ar fi Luvrul, Muzeul Național de Artă Modernă, fac obiectul unor critici și atacuri în ceea ce privește arhitectura lor interioară, organizarea de expoziții temporare.

Foarte mulți dintre directorii de muzee, dintre istoricii și criticii de artă, dintre artiștii epocii noastre, luând parte la o dezbatere istorică asupra problematicii muzeografe, sînt preocupați îndeosebi despre profilarea muzeului secolului XX - în spiritul viziunii planurilor lui Le Corbusier, a unor muzee cum ar fi acela al Fundației Maeght, sau al lui Gernand Léger pe Coasta de Azur sau Muzeul Stedelijk din Amsterdam organizat de Sandberg.

În primul rînd ceea ce se pune în discuție este concepția și rolul muzeului prin conservarea operelor care constituie fondul său. A doua sarcină fiind opera de revelație și educație a publicului amator, prin punerea în valoare a patrimoniului muzeal, la valoarea de circulație națională și cum e și cazul nostru și la valoare de circulație internațională.

Pentru această concepție, arhitectura unui muzeu de artă trebuie concepută și discutată în funcție de rolul determinat de conținutul artistic. Asupra formațiunii conținutului artistic pare să se determine discuțiile, întrucît existența unui muzeu instrument receptor de tradiții și de creație contemporană, trebuie să devină - fiindcă e vorba de instrumente, - de unul emițător pe plan social, al unei arte legate de realitatea socială a creației în timp și spațiu. Instrument de informare, muzeul devine instrument de formare a unui public nu totdeauna bine informat, adesea dezinformat și de multe ori puțin receptiv, chiar refractar.

Se cuvine prin analiza unui muzeu tip, de formație clasică, adică a unui muzeu de importanță istorică și estetică organizat didactic, pe naționalități, secole - tendințe, școli - adică muzeul de tradiție retrospectiv să-l continuăm prin stabilirea fi-rească a unei legături cu perioada actuală, de fapt o prelungire, - în actual, - a muzeului tradițional. O prelungire în actual să fie muzeul de artă modern, care să permită evoluția muzeului de azi către cel al muzeului de mâine ?

Iată întrebarea care poate determina structura unui muzeu. Probabil în legătură cu această structură, pictorul André Masson, socoate muzeul lui Gugenheim ca un coșmar, iar pe cel al muzeului de artă modernă din New York îl indică ca pozitiv - și dacă pentru noi existența unui muzeu prelungit la cei doi poli ai săi e o soluție, separarea între tradițiile vechi și cele de viitor, reprezintă o cu totul altă soluție.

Evident, rupătura cu trecutul, cu anumite tradiții, în Franța, începe ca impresionismul, la noi cu Grigorescu și cu Andreescu. Un muzeu modern va trebui să-l începem astfel? Oare nu-l avem? Lupta pentru o justă rezolvare a unui asemenea complex muzeal nu este decât încercarea unei rezolvări a problemei inovației și a tradiției în lumea artistică a creatorilor, dat fiind faptul că muzeul nu poate exista decât ca reflex al acestei lupte.

Dar această luptă în cadrul creatorilor de artă, se duce pe drumul inovațiilor legate de o nouă și semnificativă orientare în lumea imaginilor suscitade de noi și variade sinteze științifice. Intr-adevăr istoria de artă consemnează încă din secolul al XIV-lea, de pe vremea lui Giotto, orientarea picturii pentru cucerirea realității. Marii maeștri, expuși în muzeele tradiționale, au perfectat și arătat arta lor în perfecțiunea științei modelajului, a perspectivei, a luminii, a clarobscurului. Mijloacele acestea plastice realizate la maximul măiestriei, sînt mijloace legate de viziunea unei lumi, a cărei tematică se bazează pe o ideologie de clasă, religioasă sau laică, în legătură cu poziția politică a epocii.

Desprinderea de dogmatismul unei ideologii în destrămare, lumea aparențelor reprezentate în pictura impresionistă, prin studiarea vibrației de lumină, s-a ajuns în pictură, la un univers

fără structură, față de care, neoimpresioniștii lui Seurat și în special Cézanne, au luat poziție. S-a încercat să fie readusă în pictură construcția, forma și prezența totală a omului. Artistul se voia creator, tabloul un obiect, cu rațiune, voință și poezie. Concepția despre tablou capătă semnificații noi.

Este ușor să declari o astfel de perioadă în afara artei, s-o ignorezi istoric. S-a încercat la noi și cu Brâncuși. Muzeul nu poate ignora reflectarea acestor poziții artistice a acestei jumătăți de veac de frământări, chiar dacă critica de artă are a-și face obiecții și rezerve. Muzeul, instrument de informație, de emisiune și formație trebuie să fie la curent cu noul, să fie asemenea unui laborator de sinteze al epocii sale. Altfel ar fi un câmp arid, o platformă de prezentări izolate. Confruntarea între cele mai semnificative opere ale unei tradiții verificate ca valoare estetică și cele mai temerare concepte pentru edificarea unei arte noi în dezvoltare, poate realiza muzeul nou, activ și dinamic.

Excesiva multiplicitate și abundență turburătoare a aspectelor simultane și succesive extrem de variată în opera artiștilor moderni, ne arată apariția și dezvoltarea unei arte complexe, artă care a cuprins cele mai diferite țări, cei mai mulți artiști, cele mai mari muzee. Nu putem fi în afara lor. Cu spiritul creator al omului capabil să se orienteze printre inovațiile timpului, cu discernământ și pricepere.

Muzeul de artă servește, de fapt, pentru conservarea și expunerea lucrărilor celor mai semnificative, ale picturii și sculpturii. Fiecare generație, fiecare epocă, își aduce contribuția sa - prin ceea ce e mai deosebit, mai consacrat.

Trebuie să nu confundăm însă, un muzeu de artă modern, cu un muzeu cu caracter sociologic de artă, în care toate tendințele artei pot fi consemnate, deși și un astfel de muzeu ar putea fi până la urmă util. Chiar un mare negustor de tablouri, ca Daniel - Henri Kahnweiler, admiratorul lui Picasso, fixează limita de vîrstă pentru artiști la 60 de ani pentru intrarea în muzeu. Această selecție o pretinde pentru a nu se risipi fondurile statului, în cumpărarea de opere efemere și păstrarea lor pentru opere considerate de valoare absolută.

Aceasta se poate afirma, în condițiile vieții artistice capitaliste, unde viața artistică se desfășoară în cadrul galeriilor particulare, care știu să acapareze în mod creator interesele publicului pentru arta actualității, speculând însă rezultatele în unele cazuri la profituri fabuloase. La ultima vânzare a colecției Helène Rubinstein, o "Pasăre măiastră" - de Brîncuși a atins suma de 140 000 de dolari.

Această situație, lipsește muzeele străine să poată participa activ, permanent și cu folos, la mărirea patrimoniului, care se realizează doar din donații, și cumpărături ocazionale de mică valoare. Este drept, noi sîntem beneficiarii cumpărăturilor Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă; acesta împlinește prezența actualei producții, cum numai în țările socialiste ne putem bucura.

Expunerea acestor realizări, an cu an, necesită săli speciale, permanente, poate o unitate în sine, care să știe a valorifica cele mai bune exemplare, rămînînd ca Muzeul de artă al Republicii Socialiste România să expue numai acele lucrări rezultate din activitatea unui artist a cărei experiență s-a întins pentru o perioadă în care s-a putut forma o personalitate, un stil, care prin expunere, să fie consacrată. Atunci și orientarea pentru marele public va fi posibilă și rolul muzeului se va fi împlinit cu eficiență.

Dar problemele muzeale nu se mărginesc numai la cele anunțate pînă acum.

Prin studiile pe care le întreprind muzeografi în scopul identificărilor tablourilor fie străine sau românești, se cade pentru propaganda patrimoniului său, o răspîndire a mijloacelor scrise pentru un contact permanent, internațional, cu toate forurile de competență.

Aceasta va ajuta la internaționalizarea patrimoniului românesc, valorificarea lucrărilor de artă străină, ridicarea muzeografiilor români, la cunoașterea și consacrarea muncii active românești în domeniul muzeografiei și a istoriei de artă.

În această privință, avem un început de tradiție. Este vorba de personalitatea tov. prof. acad. Oprescu, care se bucură de o autoritate internațională. Exemplul e doveditor, pentru ca și alți cercetători să fie ajutați în aceeași direcție.

Alexandru Odobescu a înțeles arta ca expresia simțirilor unui popor întreg, nu numai a unei părți a societății, arătând de asemenea că pentru o epocă nouă, trebuie o artă nouă. Discutând despre marile curențe în arhitectura universală, Odobescu formulează teza unei arhitecturi naționale, legată de arhitectura locală, țărănească^{4/}. Odobescu este cel dintâi om de cultură românească care ridică la nivelul corespunzător de adevărată artă, creația populară, preocupându-se în același timp de monumentele și tezaurele de artă medievală. El atrage, primul, atenția asupra însemnătății lor unice, ca izvoare ale istoriei românești. În studiile sale de caracter istoric, în notele privind monumentele de artă feudală ca și în unele dintre nuvelele sale istorice, Odobescu a reușit ca nimeni altul să îmbine simțul său artistic înăscut cu știința temeinică, pe care și-a format-o în domeniul istoriei de artă.

În ciclul de conferințe cu titlul "Repede ochire asupra producțiunilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului român", în cea dintâi expunere, Odobescu cristalizează o serie de idei asupra artei și culturii românești^{5/}.

Păstrînd în întreaga sa gîndire proporțiile, temător de exagerarea și de răspîndirea unor formule neîntemeiate, Odobescu pune pentru prima dată în lumină simțul artistic și armonia poporului nostru "tipărite în portul și în uzurile sale". Imbinînd, așa cum este firesc, rezultatele săpăturilor arheologice cu acelea ale cercetării monumentelor legate cu manifestările artei populare, Odobescu a urmărit permanent, în toate studiile sale îndelungate, în țară și în străinătate, ideea unei creații românești - "ce rol a ocupat și ocupă neamul românesc în rîndul poarelor care au contribuit să dea forme plastice simțului moral al frumosului, neîncetat, zic, felul acesta a stat în fața mea". El explică, în aceeași conferință, tot procesul de elaborare îndelungată, pe baza unor studii aprofundate a încheierilor sale: "... această credință eu am dobîndit-o nu sub forma nelămurită de iluziuni prezumțioase, de aspirațiuni himerice ale unui patriotism exagerat"... "am dat o atențiune continuă tuturor descoperirilor ce s-au putut face, sau în rărunchii pămîntului, sau

în bolțile umede și împăienjenite ale vechilor noastre mănăstiri" Înțelegând importanța cu totul deosebită a educației artistice a tineretului, Odobescu formulează în prefața cursului său de istoria arheologiei, concepția sa de pedagog în acest domeniu.

Dar, Odobescu este adevărat clarvăzător și un precursor în crearea unor baze științifice istoriei de artă. Vorbind despre arheologie, în sensul larg al cuvântului ca "Istoria artelor frumoase din timpii trecuți", în care se înglobează deopotrivă cultura materială și aceea spirituală, Odobescu se ridică împotriva speculațiilor literare, arătând că nu învățămîntul filologic, ci educația artistică formează baza modernă a arheologiei. Din speculativă, arheologia, în concepția lui Odobescu, se transformă în știință exactă, care se preocupă de "obiecte reale, care se pot pipăi, care au forme sau plastice sau grafice, și astfel cad de-a dreptul sub simțul vederii. Obiecte lucrate de mîna omului ... producțiuni ale unei aspirări artistice, odoare... închinare instinctului estetic al omenirii". Această concepție l-a dus pe Odobescu la periodizarea justă a istoriei culturii românești, pe care a urmărit-o permanent unitară, începînd de la rădăcinile ei preistorice pînă în epoca feudală. Tot datorită ei, marele învățat a simțit și înțeles mai bine ca mulți, imperioasa nevoie a cunoașterii aprofundate a artei bizantine și orientale pentru o justă înțelegere a artei românești. Erudiția sa istorică, dublată de simțul artistic înăscut și de anumită intenție istorică, i-au dat posibilitatea unor subtile observații asupra datării unor monumente ca mănăstirea Snagov sau biserica episcopală din Curtea de Argeș. Dar, Alexandru Odobescu nu s-a mulțumit doar să teoretizeze asupra artei, în conferințele sau cursurile sale, ci pînă la sfîrșitul vieții s-a preocupat în egală măsură de organizarea vieții artistice românești, de păstrarea și valorificarea vestigiilor trecutului și de stimularea interesului marelui public din țară și din străinătate pentru cultura și arta locală. Privind această latură a activității sale, prețuirea moștenirii lăsată de Al. Odobescu trebuie să fie încă și mai mare. El reorganizează pe baze cu totul noi, în anul 1864 Muzeul Național de Antichități, iar în toamna anului următor pune bazele în cadrul Secției de Istorie românească, unei noi subsecții denumită "ecle-

siastică", care trebuia să grupeze obiectele de artă și de interes istoric, din epoca feudală, păstrate în mănăstiri. În concepția atât de larg cuprinzătoare a lui Odobescu, noua secție avea de fapt un conținut cu mult mai bogat. Așa cum arăta decretul de înființare nr.1087 din 1 septembrie 1865, în cadrul unei secții urma "să se păstreze în România, ca mărturie a pietății strămoșilor, amintirile care sînt încă împrăștiate în unele mănăstiri, amintiri care dispar în fiecare zi, fie că se pierd, fie că se transformă în obiecte noi, fără valoare pentru istorie". Hotărîrea legiuitorului din acea vreme, oglindea de fapt ideile atât de precise și luminoase ale lui Odobescu. Strîngerea acestor obiecte înseamnă, spune mai departe decretul, "a crea un focar de lumină și a ușura studiul istoriei naționale, în a deosebi a artelor și a industriei României". Prin decretul semnat de Al.Ioan Cuza se aproba "Strîngerea tuturor acestor obiecte vechi bisericesti remarcabile, fie sub raport artistic, fie sub raportul originii lor, care evocă personajii ilustre sau mari fapte istorice". Cu zece ani mai tîrziu, la 30 decembrie 1875, decretul nr.2036, nu face decît să confirme vechile principii. Legea din anul 1865, reprezenta în fond, rodul cercetărilor îndelungate făcute de Al.Odobescu, în anii 1860-1961, cînd el a realizat o călătorie de studii, prin toate vechile mănăstiri și schituri din Oltenia și fostul judeș Argeș, înainte de secularizarea averilor mănăstirești. Decretul nu face decît să legifereze o situație existentă anterior, creată odată cu secularizarea averilor mănăstirești, cînd pentru a împiedica înstrăinarea obiectelor prețioase de către greci, ele au fost aduse, în cadrul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Avînd o concepție deosebit de înaintată pentru vremea respectivă, Odobescu în studiul intitulat "Odoarele de la Bistrița", scrie următoarele: "... prin scrupuloasa examinare a atîtor rămășițe din diferite timpuri, poate cineva studia pînă la oarecare puncte, ideile artistice, practicile industriale și relațiunile de comerț, care au domnit în țara noastră la deosebite epoce ale dezvoltării ei, influențele bizantine, italiene, germane și moscovite se ivesc succedîndu-se în arte și în industrii și pare că vin să coloreze cu raze mai vii, tabelurile aspre și întunecate ale luptelor noastre politice din trecut"^{6/}. În același

studiu, el arată că numai dintr-o cercetare temeinică a acestor obiecte s-ar putea trage "toate luminile ce ele pot revărsa asupra istoriei națiunii noastre"....

Despre necesitatea strîngerii lor într-un muzeu, Odobescu pleda încă din 1861, subliniind nu numai faptul că ele s-ar păstra mai bine decît în mănăstiri, dar mai ales rolul educativ și științific al acestui muzeu". "... Un asemenea muzeu, care s-ar împodobi cu prețioase vechituri adunate de prin toate mănăstirile țării și chiar uneori de la particulari, unde stau netrebuincioase și neprețuite, ar avea marele avantaj de a înfrățișa o istorie plastică și figurată a artelor, a industriei și negoțului țării noastre". Înșiruind diferitele categorii de obiecte, cunoscute de el, cu ocazia cercetărilor făcute în tezaurele mănăstirești accentuează însemnătatea lor ca documente de viață socială"... toate aceste dispuse după rîndul fabricării lor, ar veni să ne dezvăluie o mare parte din secretele traiului casnic, al obiectelor și al gusturilor străbunilor noștri". Iată concepția nouă, s-ar putea spune actuală a lui Al.Odobescu, care caută dincolo de valoarea estetică a operei de artă, semnificația ei, ca mărturie a vieții sociale, a dezvoltării tehnice și a relațiilor economice. Preocupat permanent de a cunoaște trecutul poporului său, Odobescu își formulează concepția sa într-un raport din 13 iulie 1866, către C.A.Rosetti, Ministrul Instrucțiunii, solicitînd sprijin pentru a efectua cercetări arheologice^{7/}. Cu patru ani mai tîrziu, la 23 martie 1870, într-un alt raport, el cerea fonduri pentru a continua cercetarea mănăstirilor, unde "... se vor găsi, pentru prima oară modele numeroase și notații dezvoltate despre arhitectura, artele, industriile, paleografia și relațiile intelectuale și comerciale ale României în timpii trecuți"^{8/}. Odobescu se preocupă și de organizarea expozițiilor românești peste hotare. La 4 octombrie 1865 el este numit delegat permanent pe lîngă Comisiunea de organizare a expoziției universale de la Paris, pentru a amenaja pavilionul românesc. El angajează pentru aceasta pe arhitectul francez, Ambroise Baudry, recomandîndu-i să folosească în decorația pavilionului, motive de la biserica episcopală din Curtea de Argeș^{9/}. Difuzînd o nouă circulară, la 10 octombrie 1866, pentru strîngerea obiectelor, Odo-

bescu, revoltat de neînțelegerea și dezinteresul general al autorităților locale a scris: "Un vîrtej ne-a cuprins mințile care ne arată în fețe aurite toate cîte ne vin din străinătate și ne face a disprețui tot ce este de la noi. Poate că arătînd lumii străine mult - puținul cît țara și nația noastră produc, acea lume ne va deschide ochii asupra lucrurilor de preț ce posedăm"^{10/}. Modul, în care Odobescu înțelege să prezinte aspectele culturii românești în această expoziție trebuie subliniat, deoarece ilustrează aceeași concepție temeinică științifică a adevăratului istoric de artă. Preocupările sale sînt multilaterale, urmărind să ilustreze arta populară și aceea medievală. El comandă pentru expoziție sculptorului Storck macheta bisericii episcopale de la Argeș, propunînd în același timp și instalarea, în parcul expoziției, a unei gospodării țărănești^{11/}. Și, totodată, printr-o scrisoare din 12.XI.1866 sugerează ideea de a înlocui pe nesimțite în toate lucrurile expoziției, denumirea oficială a Principatelor Unite Române, cu aceea de România^{12/}.

Cu toate greutățile imense pe care le întîmpină, în aducerea obiectelor, din cauza drumurilor impracticabile din țară, care împiedicau transportul, ocupîndu-se personal de ambalarea și expedierea lor, Al.Odobescu ajunge în luna mai 1867, la Paris, ducînd cu el tezaurul de la Pietroasa. El însuși a redactat catalogul expoziției, scriind în septembrie capitolul despre "costumele naționale". Odobescu organizează la 1870 o mare expoziție de artă, sub patronajul societății "Amicilor Belelor Arte" care se desfășura în zece săli. În expoziție figurau pînze de artiști români și, pentru prima dată, se valorificau public rezultatele cercetărilor lui Odobescu în mănăstirile din țară. Erau expuse aici facsimile după manuscrise din vremea lui Radu cel Mare, Neagoe etc., sau după acelea ale manuscriselor moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi, culese de B.P.Hasdeu în bibliotecile din München și Viena. Se expuneau de asemenea în copii portretele familiei lui Ștefan cel Mare, portretele boierilor și domnești, copiate de Gh.Tattarescu de pe pereții bisericilor episcopale de la Argeș, precum și numeroasele desene și acuarele ale lui H.Trenck. Figurau de asemenea, în expoziție, obiecte arheologice, monede, manuscrise bizantine, turcești, persane,

etc.^{13/}. În organizarea acestei expoziții, ca și în aceea de la Paris, se oglindește clar ideea de bază a concepției lui Odobescu, pentru care a luptat toată viața sa, de prețuire a tezaurelor culturale și artistice ale poporului român. Acestea sînt desigur doar principalele acțiuni pe care Al.Odobescu le-a întreprins în rodnică sa activitate pentru a desțeleni ogorul științei românești. Așa cum a mărturisit-o el însuși, Odobescu s-a aflat "în pozițiunea grădinarului" care a trebuit să-și pregătească cu răbdare și muncă locul de sădit. Marele învățat și-a luat greaua sarcină "de a sădi o știință nouă în școala și Țara Românească".

El a înfipt primele jaloane pentru a marca drumul istoriei de artă și muzeografiei românești. Organizarea secției eclesiastice în cadrul Muzeului Național de Antichități, a fost adevărata piatră de fundație, și cea mai temeinică, pe care se sprijină pînă azi, după un veac de existență, Secția de artă veche românească a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

N O T E :

- 1/ Tudor Arghezi, Alexandru Odobescu, "Convorbiri Literare", 1934, iulie-septembrie, 587-589.
- 2/ Pentru prima dată în mod foarte sugestiv, într-un articol intitulat "Al.Odobescu", în Convorbiri Literare, 1934, LXVII, nr.7-9, p.594-611, Al.Tzigara-Samurcaș este cel care subliniază acest lucru, afirmînd că Odobescu "el, cel dintîi, a tras primele brazde în ogorul întelenit pînă la el, a artei pămîntene".
- 3/ Alexandru Odobescu, Opere I, București, 1965, p.125-136 (ediția îngrijită de T.Vianu și V.Cîndea).
- 4/ Alexandru Odobescu, Opere I, p.135-135.
- 5/ Alexandru Odobescu, "Artele în România în periodul preistoric", Opere vol.II, București, 1955 (ediție îngrijită de T.Vianu), p.77-106.
- 6/ Alexandru Odobescu, "Despre odoarele, manuscrisele și cărțile aflate în mănăstirea Bistrița"; Opere complete, vol.III, București, 1908, p.2-4.

- 7/ Alexandru Odobescu, Pagini regăsite, (ed. Geo Șerban), București, 1965, p.332.
- 8/ Ibidem, p.340.
- 9/ Ibidem, p.330-331.
- 10/ Ibidem, p.333.
- 11/ Ibidem, p.333.
- 12/ Ibidem, p.333.
- 13/ "Catalogu de obiecte ce figuresa la Espositiunea Publica din Bucuresci la 1873". III-a edițiune completată, Bucuresci, 1873.

OBIECTE DE PODOABA DIN SEC.XII-XIV IN COLECȚIA SECȚIEI
DE ARTA VECHĂ ROMÂNĂ A MUZEULUI DE ARTA
AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA^{x/}

Marin Popescu

Muzeograf principal la Muzeul
de artă al Republicii
Socialiste România

Una din cele mai vechi preocupări artistice din istorie este aceea a producerii de obiecte de podoabă. Realizate din materii prime diferite, prin procedee și tehnici variate, având forme care diferă în funcție de gustul unei anume epoci și arii geografice, podoabele au întrunit, în evoluția lor, mai întâi, calități estetice și magice, mai apoi - unele din ele - și semnificații de consacrare socială.

Bogatele resurse de argint și aur ale spațiului nord-dunărean - exploatare din timpuri străvechi - explică numărul mare de podoabe din metal prețios din toate orânduirile istorice, găsite pe teritoriul țării noastre. Alături de bijuteriile de proveniență locală au circulat și bijuterii de import, executate în centre de argintari de veche și statornicită reputație. Podoabe reprezentative provenite din atelierele din sudul Dunării se găsesc și în colecția secției de artă veche românească a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

Fără îndoială, piesa cea mai reprezentativă este diadema (inv.nr.14767/3993) descoperită în secolul trecut la Cotnari^{1/}. Diadema, ca semn al suveranității în Orient, a fost folosită ca atare în Europa în epoca elenistică, primul care a adoptat-o fiind Alexandru cel Mare. În antichitatea europeană ea n-a avut - cu acest atribut - o răspândire largă, reprezentările conducătorilor politici purtând diademe nefăcându-se decât rar și numai cu

^{x/} M.M.Popescu : Obiecte de podoabă sud-dunărene, Revista Muzeelor nr.1/1967.

ocazia diferitelor evenimente legate tot de lumea Orientului (de exemplu, reprezentarea monetară a împăratului Caracalla cu diademă este o aluzie a victoriilor sale asupra parților). Abia în imperiul bizantin, ca urmare a cunoscutelor influențe primite din partea Orientului, diadema s-a folosit mai frecvent, ea fiind rezervată membrilor familiei imperiale sau marilor feudali.

Dacă la început erau făcute din eșarfe de stofe împodobite cu pietre prețioase sau perle ("diadema" lui Constantin cel Mare era ornamentată cu geme), din secolul IV încep să fie executate din metal (în izvoarele scrise sînt pomenite sub numele de "stephanos"). Din secolul VI, diademele sînt împodobite cu pande-locuri și lănțișoare și sînt menționate cu termenul de "stemma"^{2/}.

Diadema de la Cotnari, semicirculară, din argint aurit, este alcătuită din trei elemente prinse între ele prin balamale. Partea centrală este de formă dreptunghiulară cu o prelungire pe latura inferioară, în mijloc. Celelalte două părți laterale sînt de dimensiuni mai mici și au extremitățile lărgite. Diadema este ornamentată cu pietre prețioase și semiprețioase dispuse pe toată suprafața. Spațiul dintre monturi este decorat cu motive ornamentale filigranate (în formă de S și în formă de virgule) și cu granule. Filigran mai gros, tot din argint aurit, formează un chenar simplu pe laturi și în partea superioară și dublu pe cea inferioară. Partea inferioară a diademei este perforată din loc în loc, în unele orificii mai păstrîndu-se prinse inele de care atîrnau scurte lănțișoare de sîrmă terminate, bănuim, cu pietre prețioase, perle sau perle metalice (pe un singur inel se observă un rest din acest lănțișor). Cîte două orificii, cu diametrul mai mare, sînt dispuse pe extremitățile laterale - pentru prinderea diademei pe cap - și altele pe latura superioară pentru fixarea ei pe voalul capului. Folosirea mai frecventă a diademelor în lumea bizantină (de aici s-au răspîndit în epoca de care ne ocupăm și în regiunile limitrofe), precum și execuția fină și îngrijită îndreptătesc ipoteza că diadema de la Cotnari provine dintr-un atelier din sudul Dunării. Asemănarea, în anumită măsură cu diadema reprezentată în portretul votiv al Desislavei^{3/} de la biserica Boiana, din apropierea Sofiei, precum și faptul că la Cotnari s-au găsit și alte podoabe de la sfîrșitul secolului al XIII-lea

și începutul secolului al XIV-lea tot din lumea balcanică, pledează asupra datării diademei în aceeași vreme și asupra producerii ei în aceeași regiune. La valoarea artistică a acestui obiect se adaugă și aceea de unicat, pe teritoriul țării noastre fiind singura diademă găsită din timpul feudalismului timpuriu ("diadema" din benzi de aur descoperită la Apahida^{4/} este încă discutabilă în ce privește destinația, iar din diadema de la Cîrțișoara^{5/} s-au găsit numai câteva fragmente).

Tot din secolul al XIII-lea, începutul secolului al XIV-lea și tot dintr-un atelier bizantin provin și trei ace de păr aflate în patrimoniul secției de artă veche românească a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România (inv.nr.14778/4004, 14779/4005 și 14474/939). Două dintre ele sînt de aceeași mărime (lungime totală 10,4 cm, (al treilea avînd dimensiuni mai reduse (lungime totală 7,3 cm). Ele sînt formate dintr-o tijă subțiată la cap și la celălalt avînd prins ca ornament - prin lipire - o pasăre cu aripile strînse. Penele, corpul, capul și ciocul sînt decorate cu granule înconjurate de fine cerculețe filigranate. În jurul gîtului se află răsucită în mai multe rînduri sîrmă subțire filigranată. Granule fine sînt dispuse, în șir, pe margini, o sîrmă filigranată despărțindu-le de restul corpului păsării. La acele mari, pe aripile păsării, unul în stînga și unul în dreapta, sînt două chatoenuri circulare, cu pietrele căzute. Acele mari sînt din argint aurit, iar acul mai mic din argint.

Ace de păr avînd prins la un cap motive metalice aviforme sînt întîlnite în imperiul bizantin^{6/} pe o perioadă lungă de timp - care cuprinde și veacurile XII, XIII -, ele avîndu-și originea în lumea Orientului^{7/}.

O ultimă categorie de podoabe prezentate o formează cerceii de tîmplă (includem în categoria cerceilor de tîmplă cerceii, pandantivii și verigile care se purtau prinse în păr, sau de acope - rămîntul capului, în dreptul urechilor). Cerceii de tîmplă erau considerați în secolele X-XIV accesorii de neînlocuit ale toaletei feminine în sud-estul european. Din Bizanț, obiceiul folosirii cerceilor de tîmplă se răspîndește mai cu seamă la bulgari, la sîrbi, pe teritoriul patriei noastre și în Țările Rusești. În patrimoniul secției de artă veche românească a Muzeului de ar-

tă sînt trei tipuri principale de cercei de tîmplă din secolele XIII-XIV. Primul îl formează cerceii de argint reprezentați prin cerceul cu numărul de inventar 14791/4017. Este format dintr-o verigă de sîrmă împletită în două (cu diametrul 0,38 cm), avînd în partea inferioară un număr de trei mărgelile metalice, una mai mare centrală, ușor alungită (diametrul 3,5 cm x 2,1 cm) și cele două laterale, ajurate și mai mici cu diametrul de 1,1 cm. Mărgeaua centrală este formată din două emisfere ce se lipesc pe un brîu metalic cu trei șiruri de granule și între șirurile de granule cu două cercuri filigranate. Emisferele sînt decorate cu granule de dimensiuni mai mici, dispuse în triunghiuri și, către verigă, cu șase granule metalice de mărimea celor mediane. Sferele laterale sînt formate din zece petale mai mici, cîte cinci în fiecare emisferă, lipite direct, fără intermediul unei benzi centrale și decorate fiecare cu cîte o granulă și, pe margini, cu fir filigranat. După montarea mărgelilor pe verigă și în scopul de a le fixa mai bine, în spațiul dintre sfere și puțin în afara lor, s-a înfășurat pe verigă o sîrmă subțire torsionată. Asemănător acestui cercei de tîmplă, se mai păstrează în colecția Muzeului de artă un alt exemplar, întreg (nr. de inventar 14789/4015) și un altul, fragmentar. La acest exemplar mărgeaua centrală este formată din două emisfere, fiecare din șase petale, lipite prin intermediul unui brîu median, decorat pe margini cu filigran și între ele cu un șir de granule. Pe margine, petalele emisferelor au lipită sîrmă filigranată, iar în cîmp cîte trei granule dispuse în triunghi. Cerceii descriși provin, ca și diadema, tot de la Cotnari^{8/}. Asemănători lor, pe teritoriul țării noastre s-au găsit încă doi cercei, în descoperirea făcută la Cotul Morii - Propriani, raionul Iași^{9/}. Analogii își găsesc de asemenea în sudul Dunării^{10/} unde au și fost executați. Ei sînt datați în secolul al XIII-lea și prima jumătate a secolului al XIV-lea.

Tot de la Cotnari^{11/} provine și perechea de cercei de tîmplă de argint inventariați la numerele 14767/3990 și 14765/3991. Ei sînt formați din cîte două discuri bombate la mijloc, tăiate în partea superioară în formă de segment. Pe cîmpul bombat al discului, în tehnica "niello", sînt reprezentate două păsări alăturate și cu capetele întoarse către o floare aflată între ele. Cîmpul

central este înconjurat de un șir de pseudogranule. Cele două discuri ale cercelului sînt prinse între ele prin intermediul a 14 pedunculi cilindrici terminați fiecare cu cîte o sferă (formată din lipirea a două emisfere). Sferele marginale sînt sudate între ele, iar marginile superioare ale pedunculilor sînt prinse prin intermediul unei sîrmulițe de argint. În partea superioară a discului, la extremitățile segmentului, se află cîte două urechiușe pentru fixarea torții cercelului (formată dintr-o sîrmă de argint mai groasă cu capetele aplatizate și perforate). Dimensiuni: discul 4,15 cm/4,04 cm; grosime 1,8 cm; diametrul sferelor marginale 1,1 cm. Asemănător cerceilor de tîmplă de la Cotnari s-au mai găsit un exemplar întreg și unul fragmentar la Voinești-Iași^{12/} și un fragment la Oțeleni^{13/}, raionul Huși, datați în secolul al XIII-lea. Forma acestor cercei de tîmplă este caracteristică atelierelor kievene, dar și lumii balcanice^{14/} (motivul celor două păsări capetele întoarse avînd o veche origine bizantină^{15/}). Ținînd seama că celelalte obiecte de podoabă de la Cotnari provin din sudul Dunării, precum și de faptul că niellat nu este cîmpul din jurul motivului ornamental (așa cum se procedează în Rusia kieviană), ci numai conturul desenului ornamentului, credem că cerceii de tîmplă discutați provind dintr-un atelier balcanic.

Al treilea tip de cercei de tîmplă aflați în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România și descoperiți la Cotnari îl reprezintă exemplarul inventariat la nr. 1480/4029. Este compus dintr-o verigă tubulară semicirculară, avînd gravate motive florale, stilizate. Doi pedunculi tronconici sînt prinși în partea inferioară. La bază, ei au prinse în patru ghia-re cîte o piatră semiprețioasă înconjurată de un chenar de cercuri circumscrise filigranate. Între pedunculii cu pietre semiprețioase se află un grup de patru conuri metalice, mai subțiri, cu baza în formă de floare. Alte două grupuri asemănătoare sînt fixate la extremitățile verigii tubulare a cercelului. Cercul se prinde cu ajutorul unei toarte de sîrmă de argint groasă, cu extremitățile aplatizate și perforate. Cerceii (două exemplare întregi și un al treilea fragmentar) sînt din argint aurit. Dimensiuni: înălțimea 4,2 cm; lățimea 4,8 cm; grosimea

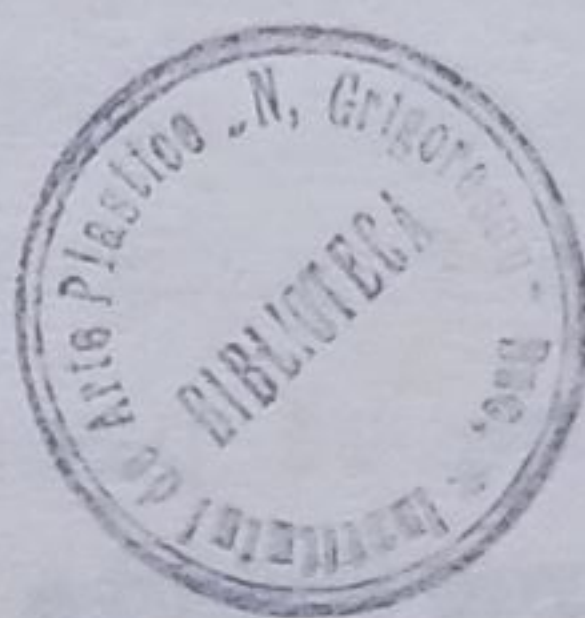
1,8 cm. Analogii se găsesc tot în lumea balcanică; în apropiere de Prilep, la Markov Baroš s-au găsit cercei asemănători datînd din secolul al XIV-lea și lucrați într-unul din atelierele sîrbești din epoca dinaintea cuceririi otomane^{16/}.

Obiectele de podoabă mai sus prezentate au o importanță remarcabilă. Ele sînt în primul rînd obiecte de o valoare artistică ridicată și, cu excepția tipului de cercei de tîmplă cu trei sfere metalice în partea inferioară, sînt exemplare întregi unice găsite pe teritoriul patriei noastre. Ele dovedesc, pe de altă parte, legăturile strînse care au existat între teritoriul nord-dunărean și Peninsula Balcanică în secolele XIII-XIV. Și, în sfîrșit, datorită faptului că sînt obiecte scumpe, care nu puteau fi accesibile decît feudalilor, ele constituie încă o dovadă a stratificării sociale într-o epocă în care izvoarele scrise referitoare la această problemă sînt sărace.

N O T E :

- 1/ Gr.Tocilescu, Catalogul Muzeului Național de Antichități. București, 1906, pag.155.
- 2/ François Boucher, Histoire du costume, Flammarion, 1965.
- 3/ André Grabar, L'église de Boiana, Sofia, 1924, p.70.
- 4/ Hampel I., Slterhümer des frühen Mittelalters, vol.II, p.40.
- 5/ Kurt Horedt. Contribuția la istoria Transilvaniei în secolul X-XIII.
- 6/ Anastase K., Orlandos, Epoque byzantine et postbyzantine, în "Collection H.Stathos", vol.III, Strassbourg, 1963, fig.242 a.
- 7/ L.Niederle, Prspěvky k vyvoji byzantskich spersku ze IV-X století, Praga; 1930, p.78, fig.28/6.
- 8/ Gr.Tocilescu, op.cit.
- 9/ Eugenia Neamțu, Obiectele de podoabă din tezaurul medieval de la Cotul Morii, în "Arheologia Moldovei", vol.I.p.285, fig.2.
- 10/ Ibidem, p.289-290.
- 11/ Gr.Tocilescu, ibid.

- 12/ Dan Gh. Teodor, Tezaurul feudal timpuriu de obiecte de podoabă de la Voinești, în "Arheologia Moldovei", vol. I, p. 252-253, fig. 5/III și 6.
- 13/ Idem - Obiecte de podoabă din tezaurul de la Oțeleni, în "Arheologia Moldovei", vol. II-III, p. 351,
- 14/ Portretul votiv al Desislavei de la Boiana (André Grabar, op. cit.).
- 15/ L. Niederle, op. cit. p. 143, fig. 72.
- 16/ Dr. Bojana Radoicovici, Staro sîrpsko zlatarstvo, Belgrad 1962, fig. 26.



inv. 21.232

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA UNOR ASPECTE ALE PICTURII
DE ICOANE PE LEMN DIN TRANSILVANIA
(text prescurtat)

Alexandru Efremov

Muzeograf principal
la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

Comunicarea își propune să prezinte unele rezultate ale cercetărilor în curs, pe care Secția de artă veche românească din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România le-a întreprins pentru cunoașterea artei românești din Transilvania, precum și cu scopul de a-și îmbogăți patrimoniul.

Este necesar să subliniem chiar de la început că cercetările continuă, că nici pe departe nu putem epuiza acum problema picturii de icoane pe lemn în Transilvania, ci ne vom mărgini numai la prezentarea anumitor aspecte, vom face cunoscut câteva constatări ce s-au desprins din materialul studiat. Precizăm că cercetările noastre nu au cuprins întreg teritoriul Transilvaniei, ci doar o parte, iar din acesta, comunicarea se va ocupa numai de icoanele din sud și Maramureș, unde au fost cercetate următoarele obiective: Brașov, Dîrste, Satu-Lung, Cernat, Rîșnov, Bran, Șimon, Făgăraș, mănăstirea Sîmbăta de Sus, Sibiu, Rășinari, Ocna Sibiului, Turnu-Roșu, Porcești, Baia-Mare, Sighet, Desești, Hărniciești, Sugataș, Giulești, precum și muzeele din Făgăraș, Sighișoara, Alba-Iulia.

În stadiul actual, problema picturii de icoane pe lemn din Transilvania este aproape necercetată, sau, mai precis, cu excepția unor indicații și trimiteri sporadice și sumare pe care le găsim de pildă în scrierile lui N. Iorga, I. D. Ștefănescu sau St. Meteș, acesta din urmă ocupîndu-se de meșteri și nu de arta lor, nu s-a publicat nici un studiu consacrat acestui domeniu al artei românești din Transilvania.

Majoritatea icoanelor din Transilvania, păstrate pînă în zilele noastre, nu sînt mai vechi de secolul XVIII și din această cauză nu există posibilitatea unui studiu comparativ cu opere create anterior, nu permit cel puțin deocamdată să stabilim evoluția iconografiei, a stilului, concepției artistice și tehnice. Un lucru însă se poate afirma de pe acum pe baza materialului cercetat: Sudul Transilvaniei suferă o influență netă a picturii de icoane din așa numita epocă brîncovenească, iar în Maramureș se observă influențe moldovenești precum și o puternică înrăurire a iconarilor ruteni din sudul Poloniei. Desigur că înrăurirea artei apusene cu reminiscențele goticului tîrziu și a barocului se observă și ea, dar într-o măsură mult mai mică decît ne-am fi putut aștepta.

În funcție de această primă constatare și pentru o mai bună economie, se impune organizarea materialului nostru în două părți. Mai întîi ne vom ocupa de sudul Transilvaniei.

Nu vom face considerațiuni bine cunoscute de ordin istoric, care explică influența artei din Țara Românească asupra Transilvaniei, datorită legăturilor neîntreprupte economice, politice și culturale, ci ne vom opri la subiectul propriu-zis al comunicării noastre.

Iconografia pe care zugravii de icoane din Transilvania o abordează, este comună întregii lumi ortodoxe, dar se observă cu unele excepții că, temele cu un conținut teologic complicat și schemele compoziționale dificile sînt ocolite. Cele mai complicate icoane din punct de vedere compozițional le-am văzut, una în depozitul Muzeului Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului - este vorba de "Judecata de Apoi" executată de Stan Zugravul în 1767, (care a figurat în expoziția de artă veche românească organizată în Anglia, Franța și R.F.G.); alta în biserica veche din Satu-Lung reprezentînd "Duminica tuturor sfinților", aproximativ din aceeași epocă.

Majoritatea icoanelor păstrate sînt cele împărătești și de hram, sau prăznicare.

Din numărul lor mare, amintim aici doar cîteva, care întrunesc caracteristici proprii unor grupuri mai mari.

"Isus Impărat și mare Arhiereu" și "Fecioara cu Pruncul pe tron" prima de la sfârșitul secolului XVIII, cea de a doua de la începutul secolului următor, din biserica veche din Șimon; "Adormirea Maicii Domnului" de Radu Dobra din 1784 din biserica Dîrste; "Isus Impărat și Mare Arhiereu" și "Fecioara cu Pruncul pe tron" din secolul XVIII ambele din biserica mănăstirii Sîmbăta de Sus; "Sf. Paraschiva" și "Sf. Nicolae" din biserica veche din Rășinari, pictate ambele de Grigore zugrav, prima în 1760 cea de a doua în 1773; prăznicarul dublu "Duminica Tomei" din secolul XVIII din Muzeul Bisericii Sf. Nicolae din Schei; tot în acest muzeu brașovean se păstrează un grup de patru prăznicare de aceeași factură și concepție reprezentînd: "Isus cu Samariteana", "Vindecarea paralticului", "Duminica Mironosițelor" și "Duminica Orbului", executate la începutul secolului al XVIII-lea.

Influența icoanelor din Țara Românească, în ceea ce privește iconografia, compoziția, este evidentă și nu vom insista asupra ei. Dar nu același lucru se poate spune despre desen și în special despre culoare. Dacă desenul poartă încă pecetea înrăuririi muntenești, fiind însă mai stîngaci, mai convențional, urmărind schema generală fără o forță deosebită de expresie, în redarea drapajului nu se simt formele corpului uman pe care-l ascund, iar elementele baroce sînt mai accentuate, coloritul este adaptat unei viziuni proprii.

În general, cu rare excepții, icoanele din regiunea de care ne ocupăm impresionează prin armoniile lor reci, care crează o atmosferă stranie, distantă, rece. La crearea acestei atmosfere contribuie în mare măsură fondul care de cele mai multe ori este de un verde sau albastru stins, pe care nici verniul nici lumina lumînărilor și candelelor nu reușesc să-l învie. Aurul, care are o reverberație proprie numai lui, se întîlnește rar, fiind adesea înlocuit cu ocru, chiar la nimburi și ornamente, iar culoarea roșie aprinsă a cărei pată face să învie și să vibreze totul în jurul său o întîlnim la fel de rar.

Realizarea tehnică a acestui grup de icoane urmează o veche tradiție. Aceste tradiții erau însă aplicate fără să fie bine cunoscute, înțelese, iar materialele folosite, datorită condițiilor economice în care trăiau românii din această epocă în Transilva-

nia, nu erau de cea mai bună calitate. Acest lucru a dus la degradarea unui număr mare de icoane. De cele mai multe ori cauza deteriorării era slaba aderare a grundului la suportul de lemn, care și el nu era prea bine ales și pregătit, insuficienta coeziune a straturilor succesive ale preparației, ceea ce ducea la ridicarea, cojirea, stratului pictural propriu-zis.

Înainte de a încheia succinta prezentare a materialului cercetat în regiunea geografică Brașov-Sibiu, am vrea să atragem atenția asupra faptului că datarea acestui grup de icoane nu reprezintă o problemă prea dificilă, din cauză că în această perioadă, sub influența ideilor Renașterii pătrunsă la noi atât de târziu, numeroși zugravi și-au semnat și datat operele.

În Maramureș, cercetările noastre s-au limitat după cum am mai spus la Baia-Mare, Sighet și valea Marei cu minunatele ei biserici de lemn. Materialul strâns era însă interesant și împreună cu câteva icoane maramureșene din depozitul secției noastre poate forma un punct de plecare pentru viitoarele cercetări.

Ca și icoanele din sudul Transilvaniei, majoritatea celor maramureșene pe care le-am cercetat sînt icoane de tîmplă, împărătești, de hram sau prăznicare. Nota generală o dă iconografia de tradiție bizantină. Schemele compoziționale sînt cele tradiționale, iar deosebirile care apar le conferă un aspect personal, propriu.

Unele abateri pe care le întîlnim provin sau din necunoașterea, sau din neînțelegerea modelului pe care zugravul îl avea în față, iar altele se datoresc unei interpretări libere a lui, cu adăugiri de multe ori pline de spirit.

De exemplu, la icoana "Sf. Nicolae" care se află în patrimoniul secției noastre și care poate fi datată de la mijlocul secolului al XVIII-lea, locul figurilor lui Isus care-i oferă o evanghelie și a Mariei ce-i întinde un omofor, este inversat. Tot în această icoană apar în stînga sfîntului în mod neobișnuit, dar nu neplăcut, doi îngeri dintre care unul redat ca în pictura apuseană fără trup, numai cu o pereche de aripi. Tot în secția noastră se află icoana: "Întîmpinarea Domnului" în care poziția celor două grupuri tradiționale este inversată, Iosif nu mai are în mîna ca de obicei cele două turturele ce le aduce în jertfă, iar în

spatele bătrînului Simeon, în locul prorociței Ana este reprezentat un bărbat. Un alt exemplu în acest sens îl poate constitui icoana "Intrarea în biserică a Maicii Domnului" aflată în Muzeul raional din Sighet și datată din anul 1769, în care întreaga compoziție este inversată, iar îngerul ce-i aduce hrană fecioarei din turn nu duce un coșuleț, ci un potir.

În ceea ce privește iconografia trebuie să mai remarcăm că majoritatea covârșitoare a icoanelor împărătești și a celor care reprezintă sfinții cei mai de seamă ai bisericii, nu înfățișează figurile lot stînd în jilțuri sau pe tronuri, ci în picioare trei sferturi. Această constatare ne face să presupunem că prototipurile icoanelor maramureșene din secolul XVIII dispărute sau care nu au fost încă depistate, sînt cu mult mai vechi.

Conceptia decorativă este poate principala caracteristică a picturii de icoane din Maramureș. Spre ea converg toate mijloacele de expresie de care dispuneau artiștii iconari. Fie că este vorba de o icoană de mari dimensiuni, fie de una mică, spațiul rezervat fondului este destul de limitat și de cele mai multe ori acoperit cu ornamente florale stilizate, incizate adînc în grund, acesta fiind acoperit cu o foiță de argint patinată pentru a imita aurul. Un alt ornament floral, dar pictat și mai naturalist de data aceasta, apare foarte frecvent pe marginile și ramele icoanelor. Acestea din urmă sînt aplicate și au un profil simplu sau marcate printr-un brîu răsucit formînd uneori în partea superioară un arc de cerc.

Importanța dată fondului, încărcat și vibrant, impune picturii să fie de așa manieră executată, încît greutatea să nu revină fundalului ci scenei principale din prim plan.

Spre deosebire de icoanele din sudul Transilvaniei, tributare artei din Țara Românească, unde desenul are numai un rol incipient, fiind apoi acoperit, iar impresia de volum este creată prin valoarea culorii și a tonurilor suprapuse, desenul icoanelor de care ne ocupăm, ca și a celor pictate pe suport de sticlă, este un factor capital, care delimitează formele, conferind icoanelor maramureșene un aspect de pregnant grafism.

Zugravii de icoane din Maramureș, sînt mari desenatori, dînd adesea dovadă de un autentic și mare talent. Bineînțeles, dacă am privi prin prisma desenului academic sau academist, am găsi numeroase și chiar grave greșeli. Dar departe de artiștii noștri a fost dorința de a reda cu fidelitate amănuntele corpului sau drapajului, ei au căutat cu știință sau instinctiv să creeze, să redea o atmosferă, să emoționeze. Pentru a menține echilibrul și a topi totul într-o imagine unitară, zugravul își gîndește și echilibrul cromatic pe care îl subliniază printr-un desen spontan, de multe ori naiv dar nu naivist, cu linii groase, valorate. Incisiv, sintetic, de o mare libertate și expresivitate, desenul icoanelor maramureșene le conferă o individualitate bine definită.

Intreaga concepție decorativă, căreia după cum am văzut îi corespund fondul și desenul, cere și o anumită tratare a culorii. În icoanele maramureșene o vedem pusă în pete mari, în tente plate în interiorul granițelor desenului. Fără valorații, petele de culoare sînt puse adesea în armonii îndrăznețe dar nu neplăcute, accentuînd, luminînd, estompînd, după cum cere economia compoziției. Adesea culorile vii sînt juxtapuse cu unele neutre, sau de o mare sobrietate, creînd explozii de lumină, de intensitate. Ornamentele, umbrele, luminile etc., sînt de obicei indicate numai printr-un al doilea ton, iar carnația este realizată prin amestecul culorilor pe paletă și nu prin straturi succesive.

Pictate, din cîte am putut observa și constata, pe un suport de lemn de brad și mai rar pe lemn de tei, icoanele din Maramureș au un grund subțire format din straturi succesive de preparatie care nu prezintă o prea mare forță de aderare. Zugravii de icoane folosesc o tempera groasă, acoperitoare și uneori chiar culori de ulei. Culorile sînt însă de calitate inferioară ceea ce duce împreună cu prepararea slabă a grundului, la deteriorarea prematură a icoanelor. Acestea, legate puternic de tradițiile artei populare, cu naivitatea dar cu o mare autenticitate a sentimentului și cu un simț al decorativului puțin obișnuit, reușesc să redea tensiunea și gravitatea sau bucuria și speranța.



Invierea.
Duminica Mironosițelor.
Icoană de la început,
sec.XVIII.
Muzeul bisericii
din Schei-Brașov



Maica Domnului
cu Pruncul
Icoană din sec.XVIII
Mănăst. Sîmbăta de sus

Detaliu din icoana
Sf. Nicolae Sec. XVIII
Bis. veche din
Rășinari-Sibiu



Isus - Pantocrator
Icoană din 1728
sat Hărnicеști -
Maramureș

DOUA LUCRARI NECUNOSUTE ALE SCULPTORULUI ELIAS NICOLAI
IN FERULA BISERICII EVANGHELICE DIN SIBIU

Ana Maria Haldner

Muzeograf principal la Muzeul
Brukenthal Sibiu

Ferula bisericii evanghelice din Sibiu adăpostește un număr important de lespezi funerare care inițial acoperiseră mormintele unor demnitari laici și clerici ai orașului și împrejurimilor^{1/}.

Cele mai multe și unele dintre cele mai frumoase lucrări aparțin secolului al XVII-lea. De la mijlocul acestui secol datează și două din cele trei lespezi al căror autor este cunoscut în baza semnăturii sale^{2/}: piatra mormintului comitetului săsesc Valentin Franck von Franckenstein, mort la 1648, și apri-marului Sibiului Tobias Sifft, mort la 1651. Ambele lucrări sunt semnate de sculptorul Elias Nicolae^{3/}.

Cercetînd lucrările din secolul XVII din ferula, ne-au atras în mod deosebit atenția două lespezi funerare, contemporane cu lucrările semnate de Elias Nicolai, și care, comparate cu acestea, vădesc asemănări atît de izbitoare, încît ne-au făcut să ne punem întrebarea dacă nu cumva le putem atribui aceluiași artist. Este vorba de lespezile nr.35 și nr.51, ale mormintelor demnitarului sibian Lucas Löw și respectiv preotului sibian Petrus Rihelius (+ 1641 și 1648).

Dăm mai jos descrierea acestor lucrări:

Pietrele, de formă dreptunghiulară, sînt înconjurate de un chenar simplu, conținînd inscripția funerară cu numele și funcțiile personajului, data nașterii și vîrsta, executată în caractere in antiqua ce, la lespezea nr.35 sînt incizate, la lespezea nr.51 excizate de pe un fond striat. La ambele lucrări, inițialele numelor proprii sînt mai mari decît restul caractere-

lor, litera u este tratată când ca u, când ca v, cifrele datelor au între ele intervale mai mari decât literele cuvintelor, iar cifra i se aseamănă cu un l inițial.

Cîmpul central al ambelor lespezi este împărțit în două registre orizontale inegale: cel superior conține armoariile personajului, cel inferior poemul funerar oficial, scris în minuscule latine. Numele personajului și funcțiile sale apar în majuscule. Inscriptiile, incizate la ambele lucrări, sînt foarte clare, literele mari și mai mult înalte decât largi, bine detașate una de cealaltă, spațiile dintre cuvinte sînt destul de mari. Caracteristic e faptul că rîndurile pare (2, 4, 6 etc.) încep ceva mai spre dreapta decât cele impare (1, 3, 5 etc.) și anume sub litera a 2-a și respectiv a 3-a a rîndului precedent.

Lespedea nr. 51 prezintă o anomalie, în sensul că poemul funerar este dispus paralel cu laturile ei lungi, deci orientat vertical față de registrul 1.

Registrul 1 al cîmpului central conține decorul propriu zis. La lespedea nr. 35 el constă din armoariile familiei L^öw, la lespedea nr. 51 dintr-o reprezentare simbolică a funcțiunii lui Petrus Rihelius.

Lespedea nr. 35:

Armoariile sînt plasate sub un arc plincintrat, sprijinit pe două coloane cu fusul paralelipipedic și capitelul format dintr-un antablament. Spațiile triunghiulare rămase între arc și unghiurile superioare ale lespedei sînt decorate cu cîte un cap de înger înaripat. Figurile acestora, copilărești și rubiconde, au fălci puternice, bărbia rotundă, nasul scurt și puțin ridicat, un zîmbet stereotip pe buzele pline; buclele de păr, inelate și trătate plastic, se lipesc pe cap și o șuviță scurtă coboară pe frunte. Aripile, cu cîte trei rînduri de pene, redată destul de schematic, formează jos o linie dreaptă, neîntreruptă.

Sub arcadă, plasat în centrul compoziției, se află scutul heraldic, cu un leu ce ține în laba dreaptă o cunună. Scutul e surmontat de un coif cu viziera coborîță, din care se revarsă un bogat frunziș de acant, cu frunze largi, stufoase, arcuite, plastice, ce formează un fundal compact întregului scut. Deasupra coroanei coifului, se repetă leul de pe scut.

Jos, lângă coloane, flancînd scutul, artistul a înfățișat cîte o grămadă de fructe, învelite în bună parte în frunze în formă de palmetă, groase și de o frumoasă stilizare; mere de diferite dimensiuni și un ciorchine de struguri. Relieful lor este puternic și clar, fără a ajunge însă la ronde-bosse.

Intreaga compoziție se detașează puternic de pe fondul mult adîncit al registrului, ceea ce are ca rezultat jocuri de umbră și lumină care sporesc efectivul plastic al decorului.

Registrul I al lespezii nr.51 este mai complicat. Compoziția este din nou plasată sub o arcadă plincintrată, iar spațiile dintre arc și unghiurile superioare ale lespedei decorate în același fel ca și la lespedea nr.35. Fondul este și aici adîncit, și decorul tratat în relief puternic, cu suprafețe rotunjite, aproape detașate de suport. În centrul spațiului rezervat compoziției se află un chenar circular, purtînd pe un fond ușor striat inscripția: VITA MIHI CHRISTUS MORS MIHI LUCRUM. În spațiul creat de acest chenar sculptorul a așezat o arcă plutind pe valuri reprezentate prin incizii ondulate. Pe partea superioară a chenarului, figurează literele PR, foarte mari, detașate de acesta, iar între ele se află un porumbel în zbor, prezentat în 1/2 profil spre dreapta. Pasărea tratată naturalist, mișcarea vie și veridică, relieful puternic, rotunjit, penajul redat în detaliu.

Deasupra cercului se află un decor alcătuit din mai multe volute, executate în relief plat. Ele alcătuiesc un fundal peste care e plasată o inimă purtînd, pe un fond striat, inscripția ebraică.

Chenarul circular e flancat de două personaje masculine, avînd rolul de tenanți, prezentate în picioare, frontal, cel din stînga cu capul întors 1/2 profil ușor. Proporțiile sînt corecte și frumoase, cutele lungi ale veșmintelor ample, indicînd parcă greutatea stofei și conturul trupului, mai mărunte și mai neliniștite, dar tot naturaliste, la mîneci. Capetele, cu bărbii lungi, sînt expresive, portretizate. Tenantul din dreapta susține cu o mînă tablele legii, cel din stînga poartă o carte pe care figurează un Agnus Dei.

Partea inferioară a compoziției se termină cu un cap de înger înaripat, avînd caracteristicile descrise mai sus, flancat de

cîte un buchet de fructe, foarte asemănător cu cel de pe lespe -
dea nr.35 care conține în plus o rodie.

Ce ne-a determinat să afirmăm că aceste două lespezi funera-
re ar putea fi atribuite lui Elias Nicolai?

Toate lucrările de acest gen ale lui Elias Nicolai, executa-
te pentru diferite personalități din Transilvania, vădesc o se-
rie de caractere comune, ce apar, fără excepție, și la lespezile
nr.35 și 51.

În general, compoziția este plasată sub o arcadă plincintra-
tă, spațiile dintre arc și unghiurile lespedei fiind umplute cu
cîte un cap de înger înaripat. Fondul, adîncit, dă relief și
jocuri de umbră și lumină, întocmai ca la lespezile noastre. De-
taliile sînt frumos finisate, relieful puternic, rotunjit, fără a
ajunge la ronde-bosse. Volutele, capetele de îngeri, buchetele de
fructe, inscripțiile suplimentare, fac parte din repertoriul obiș-
nuit al artistului și amplasamentul lor este, la lucrările semna-
te, același ca și la lespezile nr.35 și 51. Mai grăitoare încă
sînt detaliile de execuție; este suficient să privim, comparativ,
lucrările semnate și cele două lespezi în discuție, pentru a con-
stata asemănarea de neconfundat dintre maniera în care este tra-
tat frunzișul coifurilor, identitatea capetelor de îngeri, și pen-
tru a regăsi obiceiul de a împodobi volutele și de a înveli fruc-
tele cu palmete sculptate în relief plat. Porumbelul în zbor apa-
re la lespede a lui Petrus Rihelius, ca și la cele ale lui Valen-
tin Franck și Georg Heltner; inscripția ebraică de pe lespede a
lui Petrus Rihelius apare și pe cea a lui Georg Heltner; îngerul
care încheie jos decorul lespzii lui Petrus Rihelius încheie și
decorul lespzii lui Tobias Sifft. Din punct de vedere compozi-
țional, lespede a lui Lucas Leo este de fapt doar o formă simpli-
ficată a lespzii lui Tobias Sifft, la care se adaugă doar tenan-
ții și chenarul sculptat al panoului cu inscripția poemului fune-
rar.

Dar, problema cea mai interesantă, după părerea noastră, o
ridică lespede nr.51 printr-unul din elementele ei decorative :
cei doi tenanți.

Tenanții de pe lespede nr.51, așa cum au fost descriși
mai sus și cum se poate constata din fotografia anexată, n-au pu-

tut fi lucrați de nici un alt meșter contemporan localnic. Faptul că lespedeaua n-a fost totuși comandată din altă localitate, poate fi argumentat tocmai prin plasarea neobișnuită a poemului funerar despre care s-a arătat că este paralel cu latura lungă a pietrei, deci orientat altfel decât decorul. Acest lucru nu se poate explica decât prin aceea că inițial mormântul trebuie să fi fost alipit cu o latură lungă de peretele uneia dintre navele laterale ale bisericii. Or, numai un localnic putea cunoaște atât de precis locul destinat mormântului.

Privind cu atenție pe cei doi tenanți și comparându-i cu portretul lui Valentin Franck, constatăm că există între figurile lor o mare asemănare. Și tenanții și portretul, au frunțile largi și joase, obrazul masiv, ridat, bărbile tratate în mari suprafețe compacte, părul este tuns la fel, plasarea ochilor sub sprâncene este aceeași. Asemănarea este și mai izbitoare în ceea ce privește mâinile. Degetele alăturate, vinele îngroșate indicând vârsta, redarea minuțioasă a cutelor de la încheieturi, a unghiilor, gesturile liniștite și stabile, sînt asemănătoare celor ale lui Valentin Franck și foarte asemănătoare (exceptînd îngroșarea vinelor) cu cele ale tenanților scutului de pe aceeași lespede. Impresia generală lăsată de tenanți este aceea de calm și forță reținută, tipică tuturor portretelor executate de Elias Nicolai.

O împrejurare explică această asemănare și sprijină atribuirea lespezii nr.51 lui Elias Nicolai: atât Valentin Franck cît și Petrus Rihelius mor în același an, 1648, primul la 10 mai, al doilea la 31 octombrie. Astfel, cele două lucrări au fost desigur executate la un interval foarte mic de timp una față de cealaltă. Prima a fost fără îndoială lespede mormântului lui Valentin Franck. Or, dacă într-adevăr Elias Nicolai a executat și a doua lucrare este ușor de înțeles că, în timpul lucrului, se găsea încă sub influența primei lucrări, și că, voit sau nu, a transpus în chipurile celor doi tenanți trăsăturile lui Valentin Franck.

Pentru a rezuma, conchidem că, datorită numeroaselor elemente comune ale lespezilor funerare nr.35 și 51 din ferula bisericii evanghelice Sibiu, din punctul de vedere al compoziției, al elementelor decorative și al tehnicii de execuție, cu lucrări-

le semnate de artist și în special cu lespezile funerare ale lui Valentin Franck și Tobias Sifft, putem afirma că pietrele mormintelor lui Lucas Leo și Petrus Rihelius au fost sculptate de Elias Nicolai.

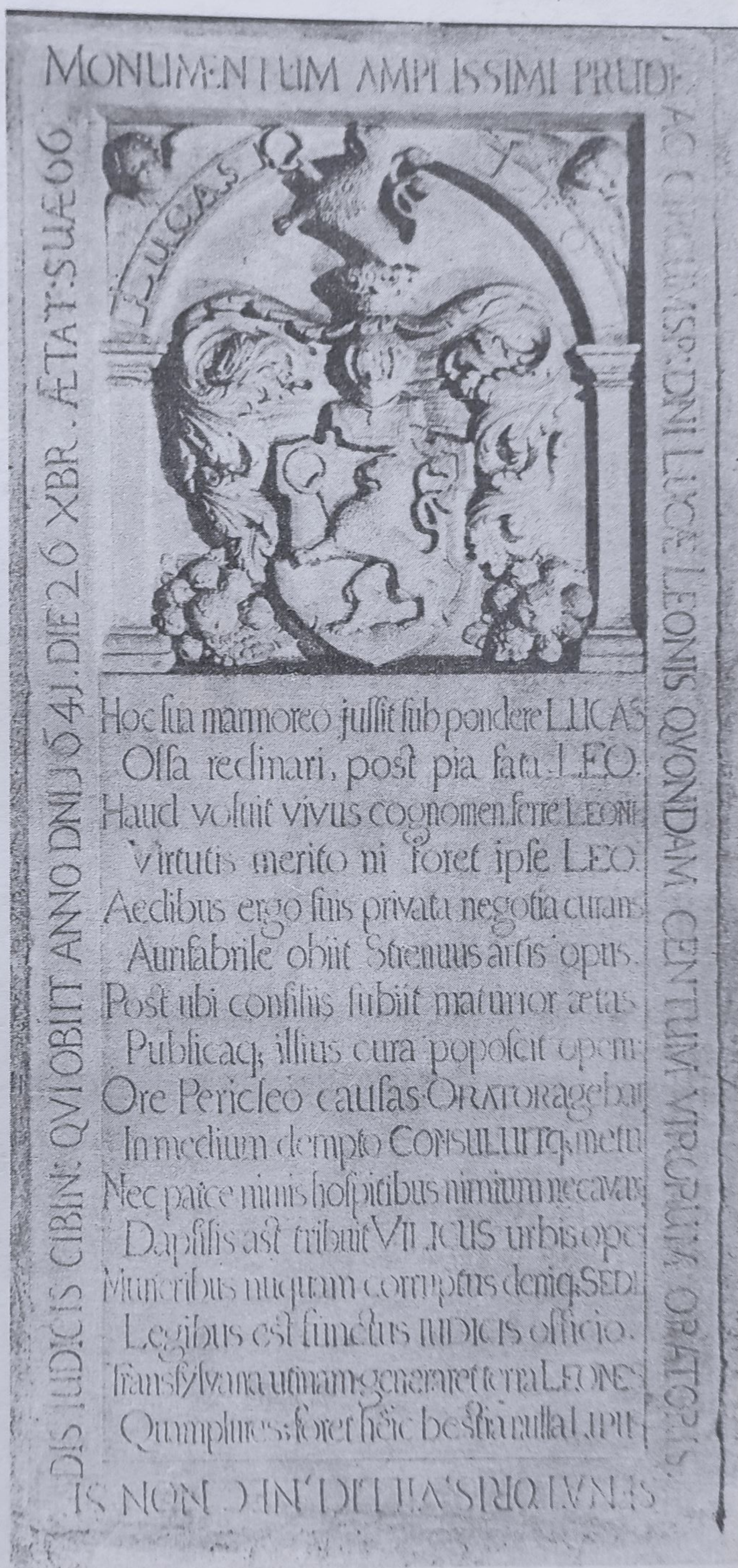
NOTE :

1. În total, 66 lucrări, dintre secolele XV - XVIII.
2. A 3-a lespede semnată este aceea a comitetul săsesc Mathias Semriger (mort 1680) lucrată de sculptorul Sigismund Moehs din Sibiu.
3. Datele cunoscute despre viața lui Elias Nicolai sînt destul de puține. El însuși spune că este locuitor al Sibiului. Încălitura de pe prima lucrare cunoscută a lui Elias Nicolai, mormîntul lui George Apaffi de la Mălîncrav, azi la Budapesta, spune: "Sculpsit Elias Nicolai Cibinium manens". Mai mulți ani trebuie să fie petrecut în Țara Românească, unde lucrează mai multe pietre de mormînt printre care a lui Matei Basarab, al doamnei Elina și a fiului adoptiv a lui Matei. Material (vezi Pavel Chihăia, lucrările citate în bibliografie). În Transilvania, afară de mormîntul lui George Apaffi (mort 1638) și cele două lespezi semnate din ferula, Elias Nicolai semnează următoarele lespezi funerare:
 - a mormîntului lui Georg Heltner (+ 1640) - Sighișoara -
 - a mormîntului lui Georg Theilesius (+ 1646) - Biertan
 - a mormîntului lui Christian Barth (+ 1649) - Biertan

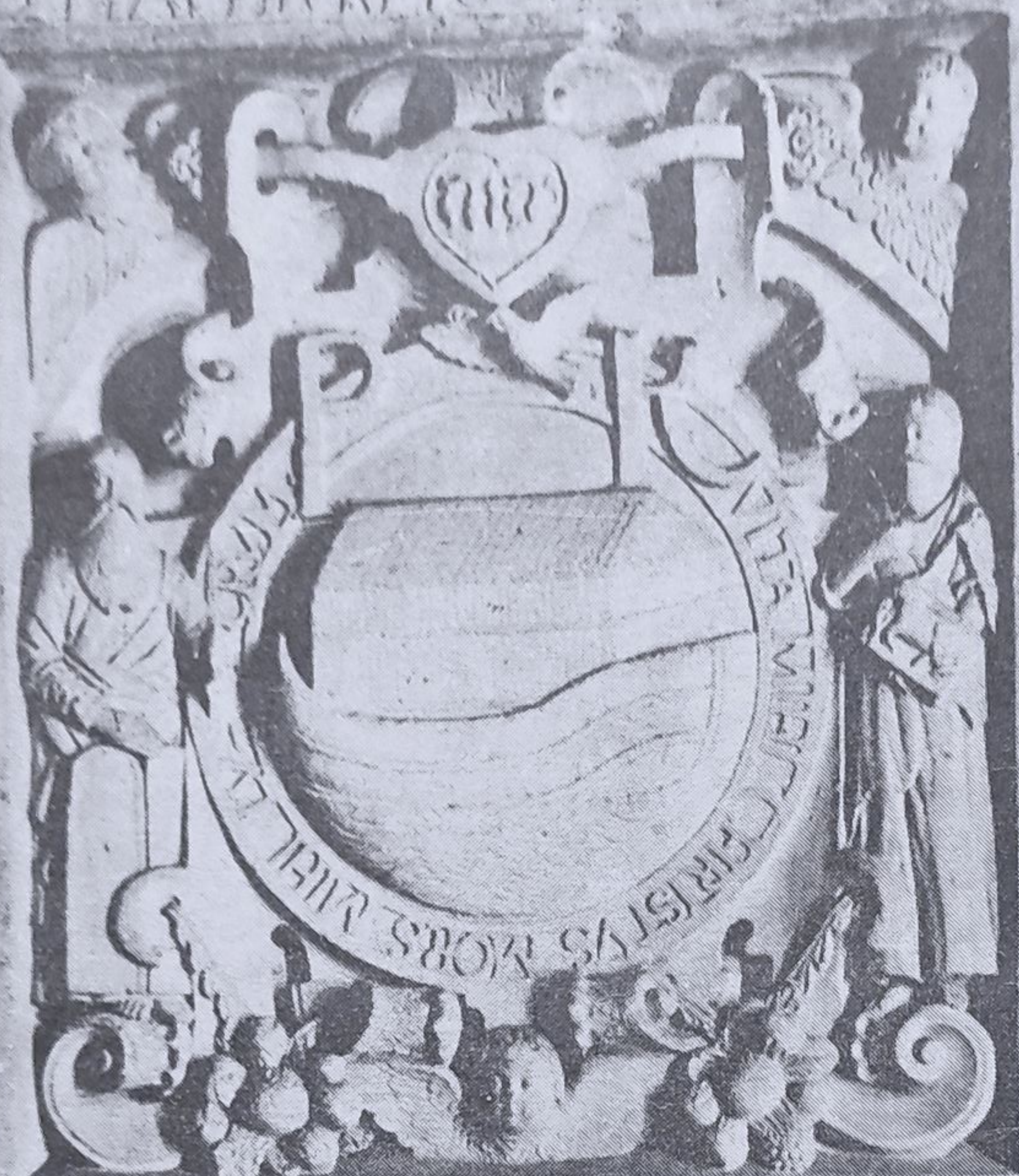
Cercetătorul Pavel Chihăia, în comunicarea sa "Elias Nicolai, Bildhauer der rumänischen Wojewoden", din *Forschungen* 8/2 1965, atribuie artistului și lespedea funerară a lui Christian Greissing din ferula. Pentru atribuirea lucrărilor nr. 35 și 51 lui Elias Nicolai, este utilă o comparație și cu lucrările acestuia din Țara Românească (vezi articolul sus citat al lui Pavel Chihăia,

BIBLIOGRAFIE

- Aggházy, Maria - Barockplastik in Ungarn, Budapesta, 1959.
- Chihaia, Pavel - Elias Nicolai als Bildhauer der rumänischen
Wojewoden, Forschungen zur Volks- und
Landeskunde 8/2 1965.
- Chihaia, Pavel - Date noi cu privire la pietrele de mormânt ale
lui Matei Basarab și ale familiei sale. Studii
și cercetări de Istoria Artei 11/1 1964.
- Müller, Friedrich - Die Schässburger Bergkirche, Archiv des
Vereins I, pag. 327.
- Oprescu, George - Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal,
București 1957.
- Reissenberger, Ludwig - Kirchliche Kunstdenkmäler aus
Siebenbürgen, Wien 1887.
- Roth, Victor - Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen,
Strassburg 1906.
- Salzer, Iohann Michael - Der königliche freie Markt Birthälm,
Wien 1881.
- Eigerius, Emil - Datierte Werke des Elias Nicolai,
Korrespondenzblatt XXIX 1907.
- Wenrich, W. - Künstlernamen aus Siebenbürgischer
Vergangenheit, Sibiu 1889.
- - Steinmetz Elias Nicolai, Korrespondenzblatt
XXV 1902.

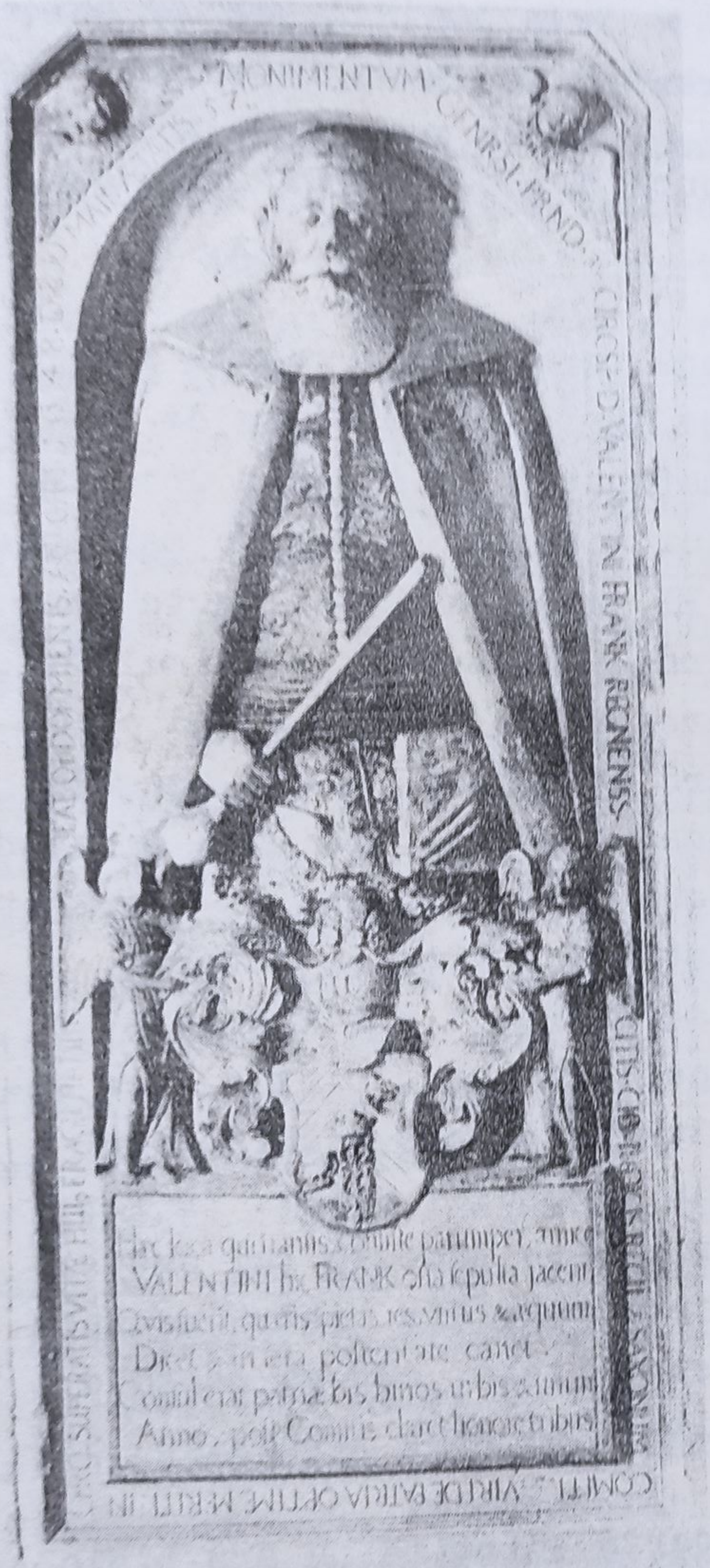


Piatra de mormînt
a lui Lucas Löw

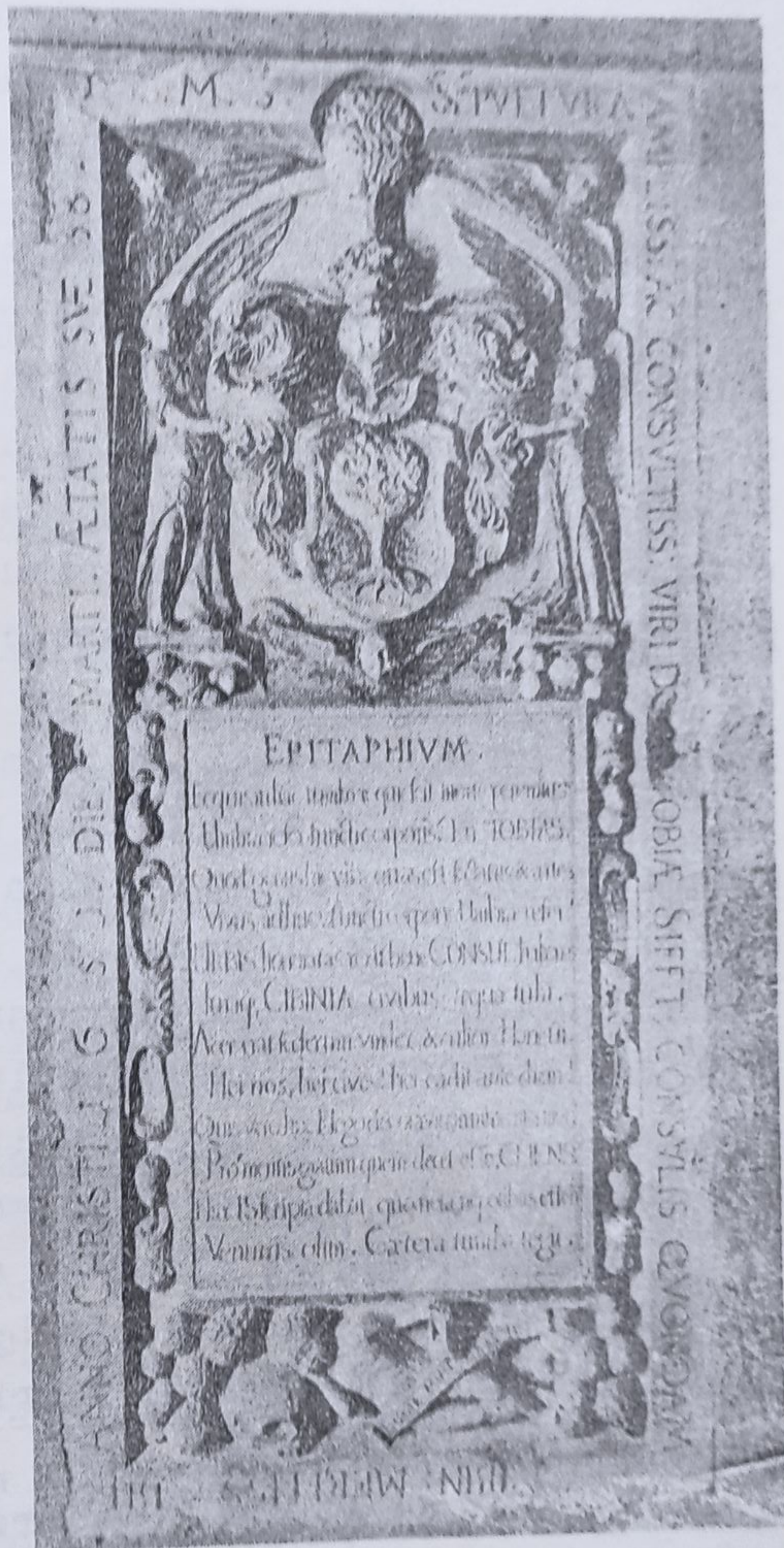


PETRUS eram. solido PETRAE Fundamine nexus.
 Dum fluerent Vitæ tela caduca meæ.
 Nulla hinc tempestas. non fulmina læva potentum.
 Non quæ vana suis Viribus ira furit.
 Sed neq; Tartaro Quæ Monstra feruntur in antro.
 Decurbare meâ. Me potuere PETRÂ.
 Vna aliquid valuit Mors in me. sed neq; totum
 Subdidit imperio trux licet illa suo.
 Scripta mihi Coelo sunt nomina. gratasq; musis
 Fama Volat fatum non subitura locis.
 Tu quod te victam Mors ipsa fatebere quondam.
 In PETRÂ hâc PETRVS cum redivivus ero.

Piatra de mormînt a
 lui Petrus Rihelius



Piatra de mormînt
a lui Valentin Franck
von Frankstein
Lucrare semnată de
Elias Nicolai



Piatra de mormînt
a lui Tobias Siffert
Lucrare semnată
de Elias Nicolai

CITEVA OBSERVATII REFERITOARE LA CURTEA LUI
CONSTANTIN BRINCOVEANU DE LA SIMBATA DE SUS^{x/}

Șerban Semo

Muzeograf la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

În tragicul an 1714, Brîncoveanu termina, cu foarte puțin timp înainte mazilirii sale, curtea din satul Sîmbăta de Sus. O putem astfel socoti ca ultima construcție de seamă a domnitorului. Astăzi un vizitator al satului Sîmbăta de Sus nu mai poate vedea palatul domnului muntean. El este nevoit să caute doar ultimele lui vestigii. În primul rînd - și spunem în primul rînd, pentru că este primul element cu care luăm contact pășind pe locul vechii curți - o poartă ca un arc de triumf. Odată această poartă trecută, un ochi atent mai poate desluși indiciile existenței a ceea ce altă dată a fost un parc vast, aranjat și îngrijit de mîinii pricepute. Nu în fața amintitei porți, ci lateral, aproximativ la 150 de metri de ea, se ridică o clădire mare cu etaj, de plan dreptunghiular, cu aspect de baroc tîrziu, care astăzi mai adăpostește încă școala satului. Această clădire, mai nouă, suprapune două mari pivnițe ale vechiului palat. În fine, vechiul edificiu brîncovenesc mai amintește trecuta lui prezență printr-un număr de elemente arhitecturale din piatră sculptată: postamente de coloană, tamburi și capitele, cîteva console; toate ciobite, adînc erodate, risipite pînă anul trecut pe distanțe mari.

Evident de la prima vedere, poarta amintită nu are nimic brîncovenesc ca formă, fiind doar rezultatul unei refaceri; dar în schimb, ea posedă coloane corintice angajate, precum și capitele provenind din vechiul palat. Poarta a fost ridicată în anul

^{x/} S.Semo; Pe marginea unor vestigii ale curții brîncovenești de la Sîmbăta de Sus, Revista Muzeelor, nr.2, 1967.

1800^{1/} de ultimul Brîncoveanu, marele ban Grigore Brîncoveanu. Poarta are o parte centrală în formă de arc de triumf și două porțiuni de ziduri care încă o mai flanchează. Mai există însă la această o poartă un element care atrage atenția. Este vorba de cinci console de piatră sculptată, incrustate în zidărie, provenind și ele dintr-o altă construcție. Forma și aspectul acestor console nu numai că nu le apropie de nici una din consolele disperate găsite la Sîmbăta, dar nici de vreo altă consolă aparținînd unei construcții brîncovenesti.

La 150 de metri de poarta de care ne-am ocupat pînă acum, cîțiva pași și cîteva trepte coborîte, ne permit să aruncăm o privire în singurele spații rămase intacte din vechiul edificiu. Este vorba de cele două pivnițe cu totul diferite atît ca formă cît și ca proporții. În prima dintre ele se poate ajunge doar din interiorul actualei clădiri. Pivnița avînd o suprafață de 36,27 m.p. are un plan dreptunghiular acoperit de un semicilindru^{2/}.

În cea de a doua pivniță, se intră de data aceasta din afară clădirii printr-un gîrliciu, plasat spre nord. În centrul acestei pivnițe, se află un pilon din cărămizi ridicat pe o bază dreptunghiulară^{3/}. Din acest masiv pilon central se desfac patru arcuri late de 2 m și înalte de 2,5 m. În acest fel se creează patru spații patrute, plasate în jurul pilonului. Deasupra fiecăreia dintre cele patru compartimente ale pivniței, se ridică, sprijinite de pandantivi, cîte o calotă sferică. Înălțimea fiecăreia dintre aceste compartimente este de 4,80 m. Grosimea zidului este mai mare aci decît în cazul pivniței mici (1,30 m), dar sistemul de ridicare al zidului, dimensiunile cărămizilor sînt aceleași ca și în cazul acesteia. Asemănarea acestor pivnițe cu ceea ce se păstrează la Mogoșoaia și Potlogi, este de sigur frapantă. Ne este clar acum că avem de-a face cu același fel de pivniță: același puternic pilon central, de plan dreptunghiular, aceleași patru compartimente acoperite de calote sferice, același gen de ferestre, chiar aceleași prezențe a nișelor în zid. Este vorba aproape de o identitate. Proporțiile însă diferă și acestea alături de unele amănunte^{4/} dau totuși pivniței

palatului de la Mogoșoaia o monumentalitate pe care nu o găsim la Sîmbăta.

x
x x

Elementele cele mai reprezentative de la Sîmbăta de Sus, sînt însă desigur fragmentele de piatră sculptată care s-au mai păstrat. În afara celor două coloane întregi, a două capitele și a cinci console încrustate în poarta de la Sîmbăta, au fost aduse la București, toate fragmentele de piatră sculptată găsite rîsipite în jurul rămășițelor palatului de la Sîmbăta. Este vorba de 17 piese: șase postamente de coloană, 4 capitele, 3 frammente de corpuri de coloană și 4 console. O scurtă trecere în revistă a acestor fragmente este necesară pentru a vedea apoi care sînt concluziile ce se impun. Postamentele de coloană formează un bloc monolit împreună cu baza coloanei, pe care altă dată o susținea. Patru dintre ele au două din suprafețele laterale neprelucrate, în timp ce celelalte două opuse, sînt decorate una cu o mare floare de acant, iar cealaltă cu o floare de lălea deasupra unui lujer. Celelalte două postamente au ca element ornamental doar floarea de acant, aceasta fiind prezentă pe ambele suprafețe decorate. Din cele trei fragmente de corpuri de coloană, două sînt identice. La baza tamburului pe o porțiune de cca 30 de cm. un triplu rînd de frunze de acant suprapuse; deasupra se ridică opt caneluri drepte, alternînd cu opt porțiuni în profil de tor, mult reliefat. Un al treilea fragment de coloană, prezintă de astă dată caneluri torse ce alternează cu porțiuni decorate unele cu vrejuri împletite, altele cu mici frunze. Dintre cele trei capitele, două sînt de proporții mici cu frunzele de acant puțin reliefate. Cel de al treilea însă, este masiv, de peste două ori mai mare ca primele, avînd cele două registre de frunze mult reliefate și parțial decupate. Unele console reprezintă două semipalmete de acant afrontate, iar altele două, o floare. Iată deci, o rapidă privire aruncată asupra a tot ce mai posedăm din piesele sculptate de la Sîmbăta. Informațiile pe care le putem totuși extrage din ele sînt interesante. De la început apropierea de realitățile de la Mogoșoaia se impune din nou și în cazul pietrei

sculptate. O serie de amănunte, de elemente de ornamentație, le găsim cu unele diferențe de tratate atât la piatra sculptată de la Mogoșoaia cât și la cea de la Sîmbăta; fragmentul de capitel cu frunzele de acant decupate, adus la București, este asemănător cu capitelele coloanelor foișorului de la Mogoșoaia; aceleași volute suprapuse de mici semipalmete, aceleași frunze de acant, dar mai ales aceiași floare de lalea cu trei mari petale ce se ridică la capătul unui lujer fin între frunzele de acant. De asemenea, capitelele coloanelor din loggia de la Mogoșoaia sînt asemănătoare capitelurilor încrustate în poarta rămasă la Sîmbăta; frunzele de acant înalte, mult mai decupate și aceiași floare de acant ce le suprapune, cu sepalele larg desfăcute, în jurul petalelor încă în formă de boboc abia întredeschise. Desigur unele elemente diferă: un lujer mai scurt sau mai lung, tors sau drept, petalele florii de acant mai mult sau mai puțin detașate, prezența sau lipsa unui șir de perle la baza capitelului, dar toate acestea afectează doar cu puțin, extrem de clara asemănare. Fragmentul de coloană torsă adus la București precum și cele două corpuri de coloană din poarta de la Sîmbăta, ne prilejuiesc și ele observarea unor interesante analogii. Vrejul care ornamentează meplaturile torse ale acestor coloane, este prezent cu mici diferențe nu numai la coloanele loggiei de la Mogoșoaia, dar mai mult, el are o asemănare destul de mare cu cel de la coloanele palatului lui Brîncoveanu de la București. În plus cele trei frunze ce se succed de-a lungul coloanelor torse de la Sîmbăta, se leagă de frunzele amintitei coloane din loggia Mogoșoaiei. Desigur aici o altă grupare a frunzelor, o mai reușită realizare artistică, mai mult rafinament, dar neîndoielios aceleași motive. Trebuie acordată atenție și celor șase postamente: motivele ornamentale folosite pentru suprafețele lor laterale sînt, în comparație cu cele ale postamentelor de la palatul Mogoșoaia, cu mult mai simple, dar ideea este aceeași și chiar dacă floarea de acant a Mogoșoaiei este de o frumusețe - și repetăm - de un rafinament la care nu a putut ajunge cea de la Sîmbăta, această rămîne totuși o floare de acant. Aproximarea devine însă și mai strînsă, dacă ridicăm privirea de la ornamentația suprafețelor laterale ale postamentului, la aceea a plintei și mai ales a torurilor bazei; se observă la ambele piese de comparație aceleași mici

semi-palmente și chiar aceleași flori cu patru petale ce supra - pun la nivelul torului inferior frunzele amintite. Să încheiem prezentarea celor 17 fragmente de piatră sculptată aparținând Sîmbetei, atrăgînd atenția și asupra a două console reprezentînd un tip, la care doar erodarea profundă a putut să creeze diferențe față de un tip identic ce se găsește astăzi în interiorul palatului de la Mogoșoaia. Este vorba de o piatră prismatică ce servește ca fundal pentru două semi-palmete afrontate.

Ne pare util a încheia problema pietrelor sculptate de la Sîmbăta enunțînd concluziile pe care studiul lor le impune:

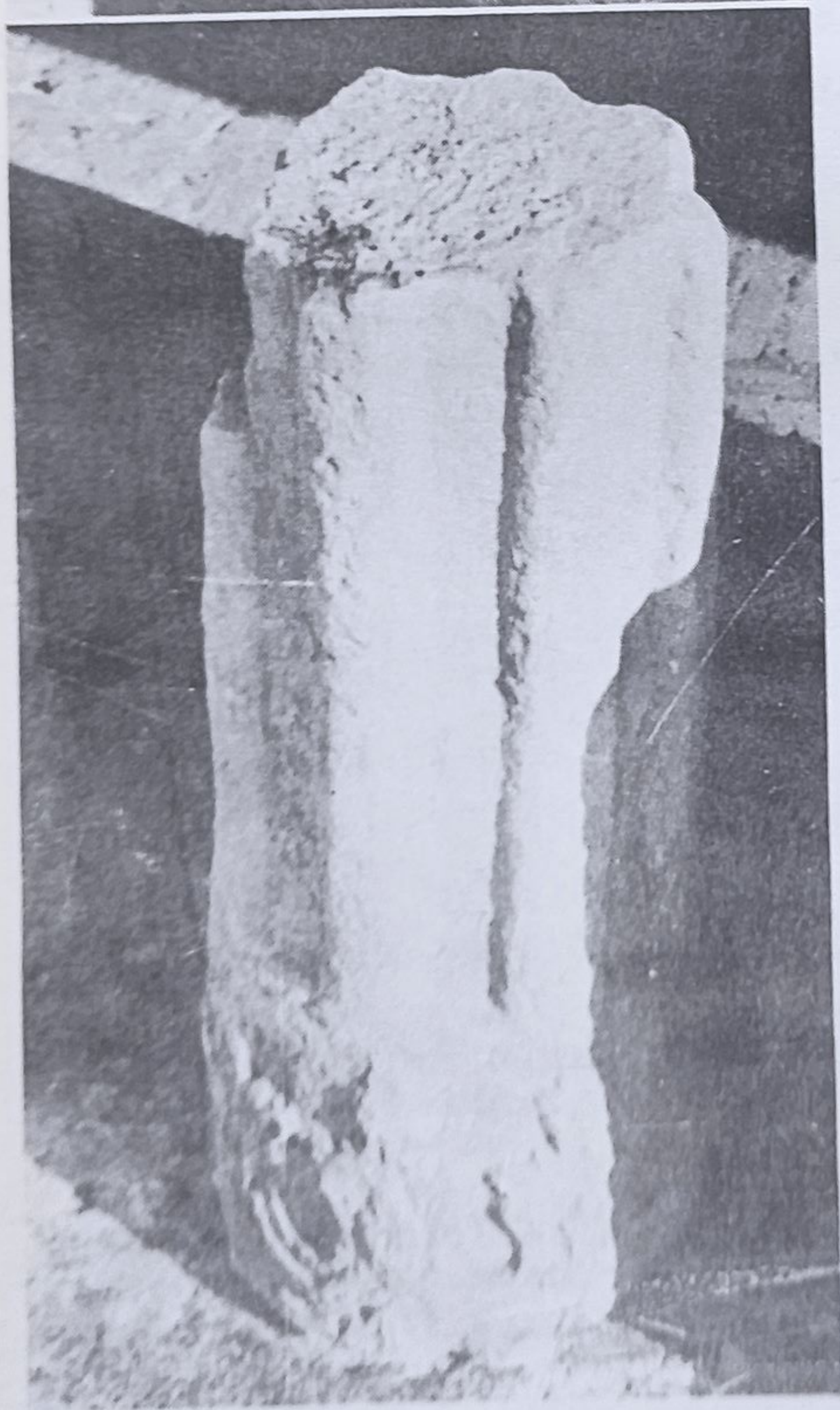
1) Pietrele sculptate de la Sîmbăta de Sus fac evidentă o linie de legătură în primul rînd cu realitățile de la Mogoșoaia și în al doilea rînd într-o măsură mai mică, dar totuși prezentă, cu alte așezări brîncovenești. 2) Odată observată linia de legătură dintre Mogoșoaia și Sîmbăta, apare ceva mai mult: o diferențiere în cadrul acestor piese în sensul unei strînse apropieri a unora dintre ele de sculpturile ce împodobesc loggia Mogoșoaiei, a apropierii altora, de sculpturile foișorului de la Mogoșoaia. Și, normal de aci, sfera concluziilor se mărește. Considerăm aceste observații, ca o dovadă concludentă în plus în ceea ce privește constatările anterioare după care palatele de la Mogoșoaia, de la Potlogi ca și cel de la Sîmbăta, au aproape același plan (un dreptunghi regulat cu o încăpere mai mare pe fațadele laterale, cu foișor pe fațada principală, iar spre grădină pe fațada opusă, o loggie, formînd o încăpere mare, deschisă, cu coloane de piatră ce susțin arcade). 3) În cadrul pietrelor sculptate de la Sîmbăta se profilează existența evidentă și clară a două categorii. Această împărțire în două categorii este impusă atît de o netă diferență în ceea ce privește realizarea artistică, cît și de o diferențiere în cadrul materialului litic folosit. S-a făcut analiza chimică a unor fragmente mai puțin realizate artistic în comparație cu celelalte (capitelele neajurate și coloane cu caneluri drepte). Analiza a dovedit faptul că aceste piese au fost lucrate din aceeași piatră și în plus că ea este de o calitate materială inferioară. Intr-adevăr, piatra este extrem de friabilă - neexistînd o aderență mai mare între particule - și clivează foarte ușor. Este vorba de o gresie cu urme de calcar, cu prezență de mică, piatră a

cărei ridicată hidrofilie explică ușurința cu care este erodată. Alte fragmente (cum este capitelul decupat) sînt lucrate dintr-o piatră pe care analiza chimică ne-o relevă ca de o mult mai bună calitate, cu o aderență între particole ridicată: este vorba de un calcar sedimentar cu urme de cuarț. Faptul că tamburii de coloană cu caneluri drepte și capitele nedecupate nu-și găsesc analogii în realitățile palatului de la Mogoșoaia și în plus faptul că aceste piese sînt lucrate dintr-un material inferior, cu totul deosebit de cel din care au fost lucrate celelalte piese, ne face să credem că ele nu au aparținut palatului propriu zis de la Sîmbăta, ci unei alte construcții din cadrul curții de aici. IV) Existența în cazul postamentelor de coloană a unor găuri pentru crampoane și chiar a unor bucăți de crampoane de fier, înfipite la nivelul plintelor și părților laterale ale masei de piatră, par a impune ideea existenței unui moment în care aceste pietre ale palatului brîncovenesc de la Sîmbăta, au folosit pentru o altă construcție după ce a palatul a fost dărîmat.

N O T E:

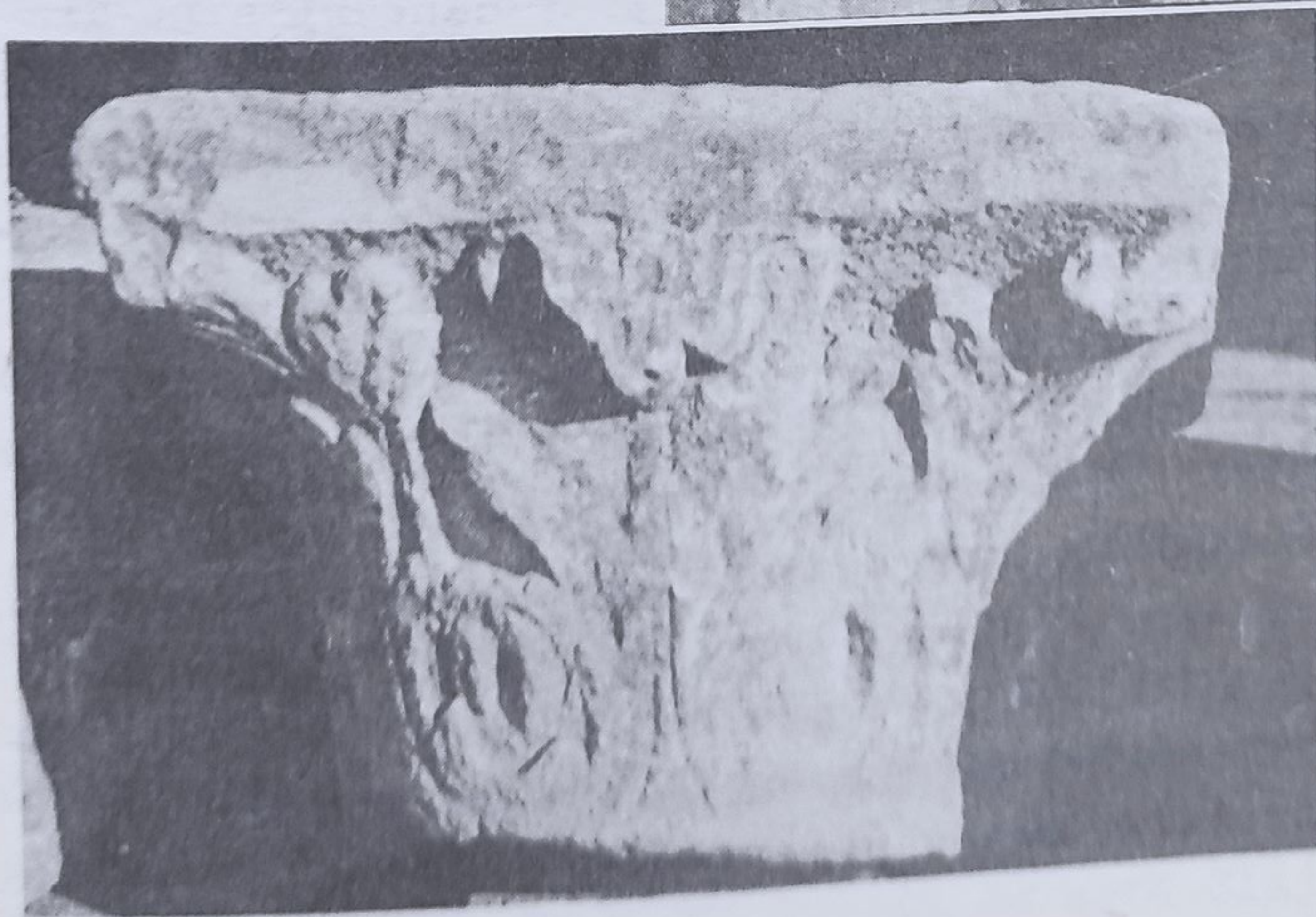
- 1/ V. Drăghiceanu. "În amintirea lui Constantin Brîncoveanu".
- 2/ Dimensiunile pivniței: 7,80/4,65 m înălț. maximă 4,56. Zidul gros de 1,05 m.
- 3/ 2/3,46 m
- 4/ De exemplu la Sîmbăta pilonul central este foarte aplatizat. În timp ce la pivnița palatului de la Mogoșoaia arcul este deschis la sol, la Sîmbăta aceasta se întîmplă la 0,55 m de la sol.

Sîmbăta de Sus
- Capitel -



Sîmbăta de Sus
Fragment de coloană

Sîmbăta de Sus
Detaliu de poartă



Sîmbăta de Sus
- Capitel -

O CANDELA A ARGINTARULUI GEORG MAY II
LA MUZEUL DE ARTA CLUJ

Alexandra Furnică-Rus
Indrumător la Muzeul de
artă din Cluj

În secția de artă feudală a Muzeului de artă Cluj se află expusă o candelă cu numărul de inventar MA 992, și care provine din Tezaurul restituit de U.R.S.S.

Dimensiunile candelăi: înălțimea totală 51,3 cm, diametrul buzei 10 cm, diametrul capacului 6,5 cm.

Din punct de vedere morfologic candelă se compune din patru părți: buza superioară de care sînt prinse lanțurile, lanțurile împreună cu capacul hemisferic, corpul propriu zis și butonul.

Un prim registru decorativ îl constituie buza candelăi, alcătuită dintr-o bandă executată prin traforare, ciocănire și cizelare, cu frunze de acant stilizate dispuse continuativ cuprinsă între două borduri liniare: fleuroane executate prin turnare sînt lipite de bordura superioară, formînd marginea ajurată a buzei. Înălțimea buzei este de 3,5 cm. Cele trei canturi sînt dispuse simetric și executate prin turnare. Veriga semicirculară din care este alcătuit, fiecare cant este decorată cu cîte două herme, un fleuron și volute. Herma superioară este perforată de orificiul pentru lanț.

Lanțurile sînt formate din verigi ovale, din sîrmă subțire ce imită filigramul, întrerupte de cîte o mică sferă metalică, ne-decorată. Partea superioară a fiecărui lanț cuprinde 17 verigi, partea inferioară 12 verigi. Lungimea totală a lanțurilor: 26 cm, lungimea părții superioare: 15,4 cm, lungimea părții inferioare: 10,5 cm. Lanțurile se prind de un capac hemisferic ciocănit dintr-o singură bucată, a cărui margine este îndoită și ondulată. Este decorat cu 6 frunze de acant stilizat.

Corpul candeliei este ciocănit dintr-o singură placă în tehnica "repussé", traforat și cizelat. Este compus din două registre decorative despărțite printr-un brâu împletit din frunze ușor crestate. Brâul este întrerupt de clame verticale. Registrul superior este format 8 lobi bombați, răsuciți în jurul axei. Decorația lobilor este făcută prin ciocănire și traforare. Flori de bujori deschise, de arun și de lălea ajurate îl împodobesc.

Frunzele acestora derivă tot din motivul acantului.

Registrul inferior cu un diametru mai redus este alcătuit din 8 lobi boselați ca niște picături prelinse într-o ușoară răsucire între care se intercalează frunze.

Starea de conservare: trei fleuroane sînt rupte. Buza este restaurată cu argint.

Pe suprafața candeliei nu s-au găsit inscripții.

Lîngă buton pe partea inferioară a candeliei s-au găsit inițialele G.M.

Informația documentară în legătură cu această candelă lipsește.

Identificarea operelor pe baza mărcilor de meșter este posibilă, pentru Transilvania, din secolul XVI. Ca urmare a privilegiului acordat în anul 1504 de regele Ungariei Vladislav argintarilor din Ardeal, aceștia sînt obligați să-și marcheze obiectele^{1/}. În catalogul de argintărie a lui Kőszeghy marca de meșter cu inițialele G.M.^{2/} figurează ca marcă a doi argintari brașoveni Georg May I și Georg May II.

Marca meșterului Georg May I este alcătuită din inițialele G.M., deasupra fiind o coroană (simplificarea stemei orașului Brașov prin eliminarea rădăcinei de copac), Marca de meșter a lui Georg May II este alcătuită tot din inițialele G.M., deasupra o coroană fără rădăcini. Dar spre deosebire de coroana de pe marca lui Georg May I, coroana de pe marca lui Georg May II nu mai este compactă. Marca cu inițialele G.M. de pe candelă nu posedă și coroana de deasupra, singura care ar fi putut deosebi cele două mărci.

În Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Secția de artă veche românească se află 6 candelă executate de argintarul Georg May II care prezintă numeroase analogii morfologice și decorative cu candelă din Muzeul de artă Cluj.

Candela cu număr de inventar M 1348 aparține meșterului Georg May II și provine de la mănăstirea Măgureni^{3/}. Dimensiunile sînt: înălțimea 11,2 cm, diametrul 3 cm. Ca și candela de la Muzeul de artă din Cluj este împărțită din punct de vedere morfologic în patru părți: buza, lanțurile cu capacul semisferic, corpul propriu zis și butoni. Din punct de vedere decorativ aceeași împărțire a candelii în două registre printr-un brîu împletit din frunze crestate, stilizate, primul registru fiind format tot din lobi răsuciți decorați cu flori de arun, de lalea ajurate și cu frunze de acant stilizate, al doilea, decorat tot cu lobi boseslați, ca niște picături prelinse.

Dar între cele două candelii există și deosebiri în ceea ce privește proporțiile, atît în înălțime cît și în raportul dintre diametrele celor două registre. De asemenea lobiul registrului superior al candelii de la Măgureni sînt mai puternic alungiți, iar motivul care decorează buza și butonul diferă complet. Pe candela de la Măgureni se află următoarea inscripție: "s-au făcut aceste 5 candelii de Maria a soțului Șerban Cantacuzino, fata Ghinei și a Lincăi, sfintei biserici de la Măgureni martie 15 1688" în limba română cu caractere chirilice.

Tot în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, în Secția de artă veche românească se află 4 candelii fără lanțuri : M.1391, M.1393, M.1360 făcute din argint ciocănit, traforat și cizelat. Acestea posedă și ele trei registre decorative. Analogiile cu candela de la Cluj sînt numeroase. Decorul buzei este identic, de asemenea decorul floral al lobilor.

Brîul care desparte cele două registre ale corpului acestor candelii este de asemenea identic cu cel de la Cluj. Dar există și deosebiri; lobiul primului registru sînt verticali, se renunță la răsucirea lor și între ei se mai intercalează cîte un motiv floral, iar lobiul boseslați în formă de picături prelinse sînt înlocuiți cu lobi decorați cu flori de bujori, aloe ajurată și arun. Aceste candelii au numai marca lui Georg May II, fără a avea vre-o altă inscripție.

O altă candelă din Muzeul Republicii M.1390 provine de la mănăstirea Brîncoveni și este din argint ciocănit și traforat cu înălțimea de 45 cm și diametrul de 20,5 cm. Este alcătuită din trei

registre, registrul superior decorat cu un rînd de capete de în-ger alternînd cu lalele, la mijloc îngeri și flori de heliantus încadrate în medalioane în formă de inimi, iar registrul ultim decorat numai cu heliantus și lalele. Pe fund inscripția în lim-
ba română cu litere chirilice: "pomeneste Doamne pe Păuna Popa Bă-
lașa, Barbul, anul 1700". Marca cu inițialele G.M. și coroana. Asemănările aici sînt mai puține și se referă la morfologia can-
delei, la motivele florale folosite și la brîul ce desparte cele
două registre ale corpului candeliei.

După cum am văzut din compararea candelieilor din Secția de
artă veche românească a Muzeului de artă al R.S.România, cu can-
dela din Muzeul de artă Cluj, reiese că aceasta din urmă se poa-
te atribui meșterului argintar Georg May II, pe baza analogiilor
atît morfologice cît și decorative. În sprijinul atribuirii aces-
tei candeliei meșterului Georg May II vine și folosirea aceleași teh-
nici de lucru la toate candeliele, tehnică care dovedește o virtuo-
zitate deosebită, deși este vorba de piese din prima etapă de ac-
tivitate 1688 - 1700^{4/}. Corpul propriu zis al candelieilor sale es-
te executat dintr-o singură foaie de argint pe care o bomba prin
ciocănire. Cînd forma dorită era gata, o umplea cu plumb și apoi
începea boselarea și cizelarea lobilor după desenul respectiv.
Abea după aceea trecea la traforarea cu dălți ascuțite.

Georg May II face parte dintr-o familie de argintari a cărui
membri figurează deseori în documentele breslei^{5/} brașovene. Tatăl
său Georg May I, meșter în 1655^{6/}, Andreas May senior meșter 1690,
Georg May III, meșter 1729, Michael May I, meșter 1652, Michael
May II, meșter 1731 și Samuel May meșter 1769^{7/}. Dintre aceștia
cel mai talentat este fără îndoială Georg May II. El devine argin-
tarul preferat a lui Constantin Brîncoveanu. Primește de la aces-
ta comenzi importante între 1707 - 1709 așa cum reiese din scriso-
rile lui Constantin Brîncoveanu cu juzii Brașovului^{8/}. Georg May
II se stinge din viață în 6 septembrie 1712^{9/}. Candela de la Cluj
se încadrează în rîndul pieselor din prima perioadă de activitate
1688 - 1700; este mai evoluată decît candela de la 1688 atît prin
proportii, cît și prin execuția mai îngrijită și se leagă prin or-
namelele buzei de candeliele din jurul anului 1700, prin urmare
această candelă ar putea face parte din lucrările executate pentru
Constantin Brîncoveanu din comenzile de la 1693 sau 1965.

Prin viața și opera sa Georg May II este unul dintre reprezentanții cei mai activi ai legăturilor culturale dintre Transilvania și Țara Românească din secolul XVII.

De altfel, atât opera lui Georg May II cât și altor argintari transilvăneni din secolul XVII, atestă formarea unei arii comune de motive decorative care circulă atât în Transilvania cât și în Țara Românească.

Georg May II face parte din acei artiști care aparțin prin opera lor atât Transilvaniei cât și Țării Românești.

N O T E:

1. Roth, V., Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, Sibiu, 1934, p.46.
2. Kószegehy E., Magyarországi ötvösjegyek, Budapest, 1936, p.43.
3. Ibidem, p.25.
4. Nicolescu C., Catalogul expoziției de argintării, broderii și țesături din Țara Românească secolele XVI - XVIII, (București, 1956), p.27. Revine asupra candeliei în studiul Der Kronstadter Goldschmied Georg May II. Sein Leben und Werk (sub tipar).
5. Ibidem
6. vezi Kemény Laszdatck az ötvösseg történetéhez, în "Archeológiai Ertesítő, úf., XXII (1902), 1
7. Köver B., Ujabb adatok az ötvösseg történetéhez hazánkban, în Archaeologiai Ertesito, úf., XVIII (1897)
Mihalik J., Regi brassai ötvösseg, în Archaeologiai Ertesítő úf XX (1900)

Culegere documentară a arhivei Bisericii Negre din Brașov.

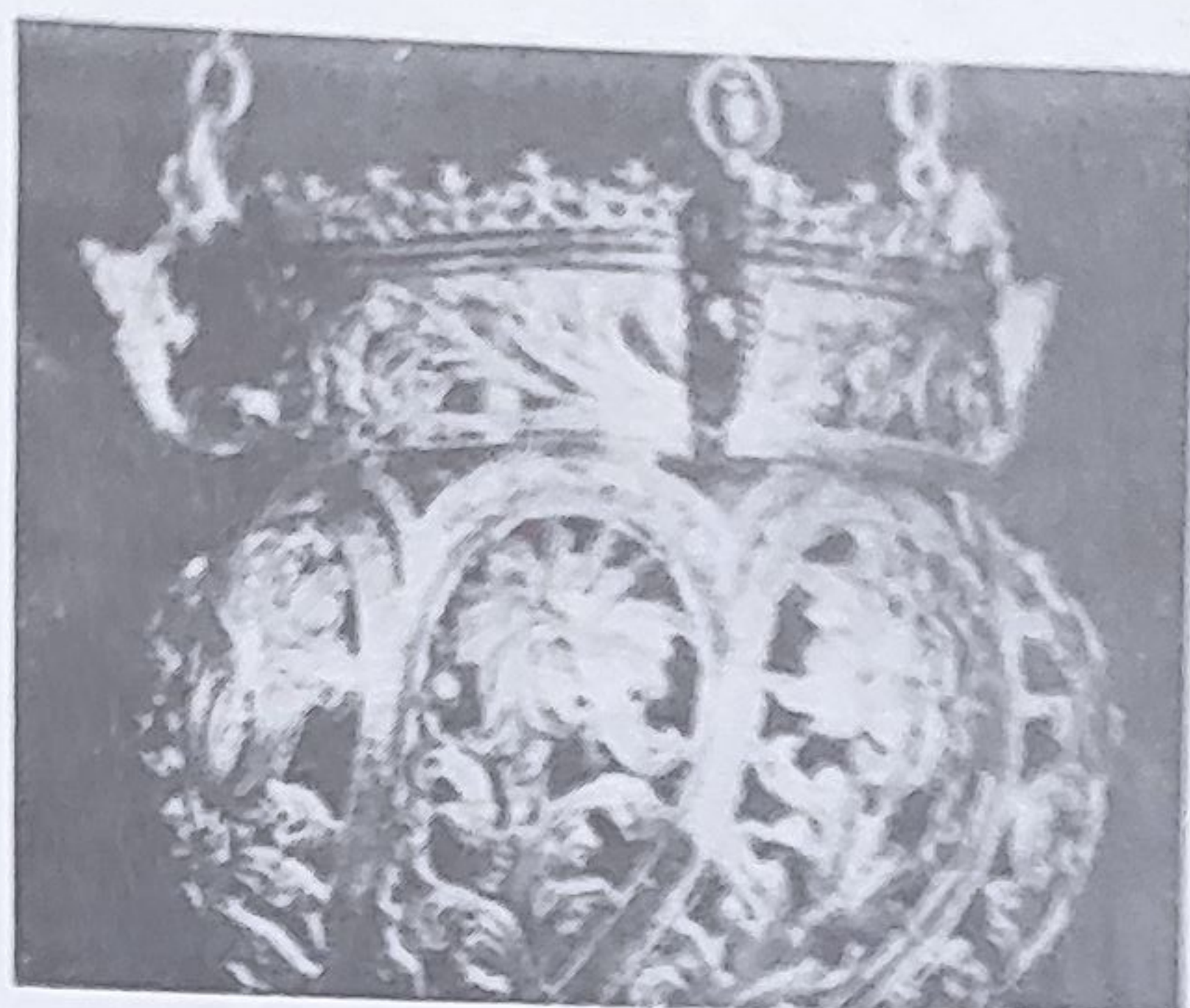
Nicolescu C., Der Kronstadeter Goldschmied Georg May II

Iorga N., Brașovul și românii. Studii și documente, vol.X. București, 1905, p.99-101.

Culegere documentară a arhivei Bisericii Negre din Brașov.



Candela de Georg May II
din Muzeul de Artă Cluj



Detaliu
Partea superioară
a candeliei.



Detaliu
Partea inferioară
a candeliei

O BRESLA A XILOGRAFILOR DIN TRANSILVANIA

Ioana Cristache-Panait
Istoriograf principal la
Direcția monumentelor istorice
din C.S.C.A.S.

În anul 1906^{1/} N.Iorga atrăgea atenția pentru prima dată, asupra unei alte creații a genului artistic al poporului nostru și anume icoana pe hîrtie sau xilogravura realizată cu ajutorul tiparelor din lemn. Cu această ocazie marele istoric a reprodus și două asemenea stampe pe care le considera a fi cele mai vechi și anume din secolul al XVII-lea.

În 1922, academicianul George Oprescu reia cercetarea acestui produs artistic al artiștilor țărani^{2/}. Un an mai tîrziu, în 1923, analizînd cu minuțiozitate gravurile pe lemn aflate în colecția Muzeului Etnografic din Cluj^{3/}, domnia sa insistă asupra acestui tip de icoană, asupra sistemului de lucru, înscrind în fițele istoriografiei problemei primele nume de meșteri xilografi și anume Gheorghe Pop, Pop Onisif (m), Andrei Man, Nichita Morariu^{4/}, pe care îi considera a fi însă originari din Nicula.

Tot academicianului George Oprescu îi revine marele merit de a fi făcut cunoscut în străinătate acest gen de icoană^{5/} care, alături de celelalte pe lemn, sau sticlă legate direct de talentul artistic al creatorilor populari, constituiau, și în acest domeniu, așa cum avea să sublinieze, N.Iorga mai tîrziu, noutatea și originalitatea noastră, stabilind poporului român un loc de cinste între celelalte popoare^{6/}.

Dintre alți cercetători care s-au oprit cu dragoste asupra acestui domeniu artistic merită a fi menționat Ion Mușlea, care stabilește că zugravii pe hîrtie amintiți mai sus sînt zugravi din satul Hășdate de lîngă Gherla, fixînd totodată limitele cronologice ale activității celui mai vechi meșter artist cunoscut, Gheorghe Pop între anii 1798 - 1824^{7/}.

În anii puterii populare istoriografia problemei se îmbogățește cu încă două titluri^{8/} dintre care, însă, numai cel al lui Ștefan Meteș merită a fi remarcat, el constituind o sistematizare a tot ceea ce se cunoștea pînă atunci despre xilogravură și xilografie.

Unele concluzii mai puțin fundamentale uneori chiar eronate în studiile menționate se datoresc în bună parte materialului limitat de studiu (xilogravuri, tipare), anonimatului majorității creatorilor lor, precum și folosirii în cercetare deseori numai a acestui gen de izvor.

Contribuțiile pe care comunicarea de față le aduce în privința acestui meșteșug artistic al populației românești din Transilvania se bazează pe o altă sursă de investigație științifică - documentul - dovedind încă odată rolul izvorului scris și în studierea trecutului de creație artistică.

Documentul pe care îl analizăm, datat la 16 noiembrie 1776, face cunoscute noi nume de meșterii xilografi, anteriori lui Gheorghe Pop, noi localități în care aceștia s-au născut și au lucrat, înlăturînd astfel afirmația, uneori certă, că numai în satul Hășdate s-au făcut astfel de icoane^{9/}, localitatea fiind singura cunoscută pînă acum ca centru de creație a acestui gen de artă populară^{10/}. Se știe că icoanele pe hîrtie au fost foarte răspîndite. Sînt dovezi că ele împodobeau troițele de lemn înălțate pe uliți^{11/}, pereții bisericilor^{12/} și caselor sătenilor^{13/}. Ar fi putut fi greu de presupus că meșterii unui singur sat, Hășdate asigurau toate aceste cerințe.

Textul documentului aduce de asemenea informații asupra folosirii icoanelor, răspîndirii lor, precum și asupra valorii lor bănești. Din rîndurile lui se întrevăd rădăcinile adînci ale acestui meșteșug artistic în masele țărănești.

Actul, aflat în Arhivele Statului din Blaj^{14/} cuprinde o tocmeală încheiată la Gherla la 16 noiembrie 1776, între "zugravii care zugrăvesc și tipăresc pe hîrtie" și stăpînirea Blajului. Scopul acestei tocmele este mărturisit de însăși cuvintele documentului astfel "să leagă mulți a lucra și a tipări icoane și mîl lucru de treabă că tipăresc păcum nu să cuvine grozăvind chipurile sfinților și făcîndu-le îndărept care chipuri nu se cuvine a le

ținea creștinii pînă cîșile lor, mai a le pune în biserică". Actul este înscris la Gherla, oraș pe care îl considerăm drept centru al acestei ramuri de artă populară. El poartă semnătura protopopului Avram Meheșim, originar din Cluj Mînaștur, unul dintre ctitori bisericii românești din Gherla, personalitate de seamă a vieții politice și culturale românești din Transilvania de la finele veacului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea^{15/}. (Merită amintit că în 1791 a contribuit la alcătuirea "Suplex libellus Valachorum Transilvaniae" suplică ce a devenit programa politică și națională a românilor din Transilvania^{16/}). Juratul tocmelii este popa Dumitru din Săplac (astăzi satul Bunești raion Gherla) documentat ca preot al acestei așezări într-o conscripție din 1767^{17/}.

Tocmeala cuprinde nouă zugravi și două zugrăvițe din patru localități și anume: Gavenda Constantin, Gavenda Gheorghită, Tolmaz Ion, Surlaș Achim din Ognă. Este vorba de Ocna-Dejului, în care conscripțiile vremii atestă o numeroasă populație românească^{18/}. Din Hășdate (astăzi localitate componentă a orașului Gherla) Oana zugrăvița, Muntean Mihăilă, Potcoavă Petre, a cărui familie de iobagi este atestată ca atare în urbariile din 1737 ale Hășdatelui^{19/}, precum și pe zugravul Ure. Aceste nume de zugravi înlătură în mod indubitabil ipoteza că Gheorghe Pop ar fi dascălul zugravilor din Hășdate^{20/}. Considerînd în mod greșit că Gheorghe Pop provenea din familia Pop Moldoveanu de la 1737, poposită deci în Hășdate din Moldova, Ștefan Meteș își confirmă prin aceasta ipoteza că "învățătura și îndemnul la țărani hășdățeni va fi venit din Moldova"^{21/}. În 1737 urbariile Hășdatului consemnează familia Pop Mihai^{22/} iar în documentul prezentat nu apare printre zugravi nici un membru al acestei familii. Numai aceste cîteva date considerăm a fi suficiente în infirmarea tezei amintite mai sus.

Din Silvaș (astăzi Silivaș, localitate componentă a orașului Gherla) sînt membrii ai tocmelii Todosia zugrăvița și Murar Irimie. Acesta poate fi bunicul sau tatăl zugravului Nichita Morar sau Morariu, care semnează 9 stampe între 1835 - 1862^{23/}, ceea ce ar atesta în plus moștenirea meșteșugului din tată în fiu. În sfîrșit din Săplac^{24/}, tocmeala cuprinde pe zugravul Crăciun.

Acești zugravi îmbinau în activitatea lor facerea tiparelor și zugrăvirea stampelor, deci și meșteșugul și gustul artistic care reiese din următorul text al învoielii "să nu vînză tipare la

alții care nu-s în tocmeala aceasta, nici să tipărească altora, fără numai pe seama sa și să le vândă gata făcute în vâpsea pă cum să cuvine și să dea suta cu 2 florinți pă cum au dat și Gavenda Timoftie zugravul din Gherla". Aceste condiții ale învoieli atestă documentar pentru anul 1776, existența celor care doar zugrăveau stampele cu tipare cumpărate, precum și a vânzătorilor de icoane. Vânzarea icoanelor cu suta și la preț relativ mic^{25/}, constituie o dovadă elocventă a marelui număr de icoane pe hîrtie care se realizau și se răspîndeau pe tot cuprinsul pămîntului românesc. Documentul menționează cu ocazia precizării prețului icoanelor, o generație anterioară de zugravi prin Gavanda Timoftie din Gherla, dascălul și probabil părintele zugravilor Gavanda Constantin și Gheorghită din Ocnă. Timoftie s-a remarcat prin arta sa în fața contemporanilor, fapt care a constituit încă un motiv pentru care soborul "aleg și pun peste sine mai mare și îndreptătoriu în rîndul meșteșugului acestuia pe zugravul Gavanda Constantin om cu casă de stăzut din Ocnă, ca cel ce fiind și din părinți zugravi iaste mai bine deprins cu meșteșugul acesta". Mai marele lor avea datoria să ia seama cum lucrează fiecare zugrav, supraveghind în același timp respectarea condițiilor tocmelei. Cei prinși că lucrează rău sau încalcă contractul erau supuși unei gloabe (amenzi) destul de mari de 54 florinți, echivalentă cu prețul a 2 700 icoane. Din această sumă jumătate trecea în visteria soborului, iar cealaltă jumătate în veniturile mai marelui lor, deci ale lui Gavanda Constantin. Tocmeala prevedea în continuare că în cazul în care zugravul amendat nu se îndrepta "să se lipsească de meșteșug luîndu-i-se tiparele".

Din analiza clauzelor cuprinse în documentul din 16 noiembrie 1776 considerăm acest act un prim document de breaslă al iconarilor pe hîrtie din Transilvania, iar pe Gavanda Constantin starostele acestei organizații.

Necesitatea creerii unei atari organizații la 1776 conduce la importante considerente atît asupra vechimii cît și a originii acestui gen de artă populară. Este îndeobște cunoscut că existența unei bresle include în sine o perioadă îndelungată de existență și dezvoltare a unui meșteșug, ceea ce permite în cazul de față presupunerea că începuturile xilogravurilor în Transilvania coboară cu mult sub mijlocul secolului al XVIII-lea.

Numărul mare de zugravi pe hîrtie consemnați în anul 1776 este încă o dovadă că originile acestui gen de creație a maselor își are izvorul și culmile sale de dezvoltare în rîndurile țărănilor români din Transilvania. Nume de zugravi care tipăreau pe hîrtie în Moldova și Țara Românească apar mai tîrziu iar faptele legate de această ramură artistică sînt mult mai sărăcăcioase. Între 1785-1852 sînt cunoscuți ca activînd în acest domeniu în Moldova: Ghervasie, Ioanichie, Constantin, Simion, Teodosie, protoiereul Mihail Strilitski etc.^{26/} iar pentru Țara Românească este cunoscută o gravură în lemn executată de Ioniță Zugravul din mahalaua Popa Nan din București la 1838-1839^{27/}. Satele moldovene dar mai ales cele din Țara Românească au constituit de altfel importante centre de desfacere a produselor iconarilor transilvăneni. Astfel, în 1813, sătenii din satul Mănăstirea cer voie să meargă în Țara Românească să vîndă icoane^{28/}. Documente din 1863, atestă prezența la Rîmnicu Vîlcea a patru iconari din Transilvania^{29/}.

Analiza situației religioase a românilor din Transilvania în veacul al XVIII-lea, impune însă și alte observații. Tocmeala celor 11 meșteri zugravi din 1776 este făcută sub autoritatea Mitropoliei unite a Blajului, în ea fiind cuprinși deci numai zugravi de ritul greco-catolic (unit). Exceptînd Hășdatele în care conscripția din 1760-62, atestă numai familii unite^{30/} în toate celelalte localități din care provin iconarii tocmeiilor din 1776, sînt consemnate pentru aceeași perioadă familii ortodoxe în majoritate. De la Săplac apare în învoială numai Crăciun zugravul, situație justificată prin faptul că în localitate nu există cu 14 ani în urmă decît o singură familie unită^{31/}, numărul acestora nefiind desigur mult mai mare nici în 1776. O situație similară o prezintă și Silvasul, unde conscripția găsește 81 familii ortodoxe și numai 3 unite^{32/}. Această observație poate fi extinsă asupra întregului district al Gherlei, care a format zona de creare a xilogravurilor. În 24 localități din jurul Gherlei^{33/}, identificate în conscripția din 1760-62, sînt atestate 1241 familii românești neunite, 15 biserici ortodoxe și numai 390 familii unite cu 8 lăcașuri de cult^{34/}. Aceste cifre presupun existența și a unui număr mare de zugravi xilografii proveniți din familiile ortodoxe, a căror tocmeală asemănătoare, de va fi avut loc, ar putea fi scoasă la lumină de cercetări viitoare, de nu va fi fost distrusă ca atîtea alte izvoare documentare ale populației românești din Transilvania.

Autorii xilogravurilor au fost țărani români din Transilvania, țărani care, în condițiile social economice transilvănene, au fost nu numai ctitorii modestelor dar pitoreștilor lor lăcașuri de cult, ci și creatorii a tot ceea ce le împodobeau: sculptură, pictură, icoane, creații în care se vedește amprenta sufletului artistic al poporului.

N O T E :

- 1/ N.Iorga, Istoria Românilor în chipuri și icoane III, Buc., 1906, p.59-60.
- 2/ G.Oprescu, Arta țărănească la români, Buc.1922.
- 3/ G.Oprescu, Gravurile pe lemn ale țăranilor din Nicula aflate în colecția Muzeului etnografic din Cluj, în Transilvania an.54 (1923) nr.3/martie.
- 4/ Ibidem.
- 5/ G.Oprescu, Peasant art in Roumania, London, 1929.
- 6/ N.Iorga, Vechea artă religioasă la români, Văleni de Munte 1934, p.48.
- 7/ Ion Mușlea, Xilogravurile țăranilor români din Transilvania, extras din Buletinul Imprimeriei Statului Arta și Tehnica Grafică, nr.8 Bu.1939, p.10.
- 8/ Vasile V.Niculescu, Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țăranilor români din Transilvania, în Studii și Cercetări de Istoria Artei an.IV (1957) nr.3-4 p.297-315, despre xilogravuri numai p.314-315 St.Meteș, Zugravii și icoanele pe hîrtie (xilogravuri-stampe) și sticlă din Transilvania, Biserica Ortodoxă Română na.CXXXII nr.7-8/1964.
- 9/ Ion Mușlea, op.cit.p.3-4.
- 10/ St.Meteș, op.cit. p.732, 736-738; Vasile V.Niculescu op.cit. pt.314.
- 11/ St.Meteș op.cit.p.734.

- 12/ Biserica de lemn Duminica Tuturor Sfinților din satul Muncelul Mare, raion Ilia, reg. Hunedoara are pereții acoperiți cu xilogravuri printre care se află 10 semnate de Gheorghe Pop și datele: 1805, trei din 1806, 1809, trei din 1811, 1812, 1824. Coriolan Petran, Bisericile de lemn din Județul Arad, Sibiu, 1927, p.16.
- 13/ În 1932, din 1592 icoane găsite în satul Drăguș raion Făgăraș, 845 erau xilogravuri. St.Meteș op.cit.p.759-760.
- 14/ Arh.St.Blaș, Mitrop.Gr.Cat.pachet.1776-1777/ sub dată.
- 15/ Ion Hodorean, Biserica Greco-Catolică din Gherla și parohii ei, Gherla, 1900 p.16.
- 16/ Gherghe Barițiu, Părți alese din istoria Transilvaniei, vol.I, Sibiu, 1889, p.543.
- 17/ Arh. St.Blaș, Mitrop.Or.Cat.pachet.1767/mai.
- 18/ 110 familii cu 808 suflete. Ibidem.
- 19/ Ion Hodorean op.cit. p.40.
- 20/ Ion Mușlea op.cit.p.10, St.Meteș op.cit.p.736.
- 21/ St.Meteș op.cit.p.736.
- 22/ Ion Hodorean op.cit.p.40; în urbariu apare Moldovean Toader.
- 23/ St.Meteș, op.cit.p.10.
- 24/ Săplac sau Seplac, așezare de pe malul stîng al Someșului la 12,9 km de la Dej spre Gherla, cu biserică de lemn din 1700, cf. Kadar Iósef, Szolnok Doboka Vármegye Monographiaja vol.IV, Dej 1903 p.438.
- 25/ În 1776 un Apostol tipărit la Blaș în 1767 era cumpărat cu 7 florinți (Însemnare pe un Apostol al bisericii din Broșteni raionul Mediaș); în aceeași perioadă cu 2 florinți se cumpărau aproximativ 8 piei de iepure - cf. E.Limona și D.Limona. Aspecte ale comerțului brașovean în veacul al XVIII-lea, în Studii și Materiale de Istorie Medie IV (1960) p.543.
- 26/ St.Meteș, op.cit.p.732.
- 27/ Ibidem, p.734.
- 28/ St.Meteș op.cit. p.756.
- 29/ E.Vîrtosu, Arta și tehnica grafică, București, 1938, nr.3, p.50 și notele 6 și 7.
- 30/ În Hășdate: una biserică unită cu 49 familii unite cf.V.Ciobanu Statistica românilor ardeleni din anii 1760-62 în An.Inst.de Ist.Naț.Cluj 1926, p.646.
- 31/ V.Ciobanu, op.cit.p.656.
- 32/ Ibidem p.645.
- 33/ Enciclopedia României vol.II p.416.
- 34/ V.Ciobanu op.cit.p.645-646, 656- 658, 661.

UN PREMERGATOR AL PICTURII MODERNE ROMÂNEȘTI;
MATEI ZUGRAVUL^{x/}

Andrei Pănoiu

Arhitect, consultant la
Consiliul artelor plastice
din C.S.C.A.

Printre meșteri zugravi din prima jumătate a secolului al XIX-lea care lucrează în nordul Olteniei, alături de Dobre zugravul, popa Mihai zugravul, Raicu zugravul și alții^{1/}, cunoscuți prin bogata lor activitate artistică, Matei zugravul^{2/} ocupă un loc deosebit.

Chemat să zugrăvească cele mai importante lăcașuri ale vremii, ctitorii boierești sau ale obștiilor de țărani moșneni din Gorj, Vâlcea, sau din alte părți, fie singur, fie în colaborare cu alți meșteri, prin numărul mare și calitatea operelor sale, Matei zugravul domină de fapt întreaga viață artistică din această provincie în deceniile 3 și 4 ale secolului al XIX-lea.

După numărul mare al bisericilor zugrăvite, după modul de rezolvare al compozițiilor iconografice și al tratării portretelor ctitoricești îndeosebi, preferința sa se dovedește a fi genul monumental al picturii în frescă. Numele lui Matei zugravul ne este însă cunoscut și din numeroasele icoane pe care le-a semnat, pictate probabil împreună cu ajutoarele lui^{3/}, dar care se înscriu de fapt în mediocritatea generală a stilului epocii din această zonă.

Printre primele edificii cunoscute mai bine, pictate de Matei zugravul, se numără Biserica Sf.Nicolae din Giucu-Negreni, ridicată la 1823^{4/}, biserica din Vîjoiesti-Bugiulești din Vâlcea, terminată în 1824; în același an el pictează și biserica polcovnicu - lui Ioan Magheru din Cojani-Cărbunești, asociat cu Raicu zugravul,

^{x/} A.Pănoiu: Matei Zugravul - un premergător al picturii moderne românești, Revista Muzeelor nr.1/1967.

fratele său și Dumitru zugravul - calfa. La 1825, tot împreună cu Raicu zugravul, pictează biserica din Budești-Diculești din Vâlcea^{5/}. Tot Matei zugravul, trei ani mai târziu, este autorul frescelor de la biserica din Pițic, comuna Bumbesti din Gorj^{6/}. La 1831 îl întâlnim zugrăvind biserica polcovnicului Mihai Colțescu din Tg.Cărbunești, ajutat de calfa Gheorghe Bănică zugravul, iar la un an după aceasta terminând pictura bisericilor din Brădiceni-Gorj și din Bărbuceni-Zăvideni din Vâlcea^{7/}. La ultima din aceste lucrări avea ca ajutor pe fiul său Nae și pe ucenicul Tudorache^{8/}. Printre alte lucrări aparținând lui Matei zugravul dintr-o perioadă mai târzie mai pot fi citate pictura ușilor diaconești și a porților împărătești de pe tîmpla bisericii din Călugăreasa-Negoiești (1843) și pictura bisericii din Crainici-Mehedinți, unde lucrează împreună cu Constantin zugravul și Fotache zugravul din Craiova, datată "1837"^{9/}.

Perioada în care lucrează Matei zugravu - după mișcarea revoluționară de la 1821 - este un moment cînd în pictura bisericească, tradițiile artei medievale se împletesc cu influențe ale artei populare sau cu pictura de șevalet. Opera lui Matei zugravu, judecată atît după compozițiile iconografice, dar mai ales după tablourile ctitorilor, prezintă un caracter unitar, a cărei evoluție poate fi urmărită îndeaproape. În ea se oglindesc fidel unele aspecte specifice ale acestei epocii, cum este, de pildă, începutul influențelor academismului occidental în pictura noastră religioasă. În portretele ctitorilor de la bisericile zugrăvite în prima perioadă a activității sale, ca acel al polcovnicului Ioan Magheru, al Ecaterinei, soția sa și ale celorlalte donatori de la biserica din Cojani - 1825 - sau ale ctitorilor de la bisericile din Diculești - 1825 - și Bugiulești - 1824 -, vedem că opera lui Matei zugravul este tributară integral tradiției stilului picturilor de la începutul secolului, întâlnită la o seamă de monumente importante, ca bisericile din Berbești, Copăceni din Tg.Horezului, Căzănești, Gănești, Sf.Nicolae din Tg.Jiu, sau din Cartiu, pictate între 1800 și 1821^{10/}.

Din portretele ctitorilor bisericii din Tg.Cărbunești -1831- remarcăm preocuparea pentru studiul de portret în sine, desigur alcătuit după model, cu insistențe în redarea detaliilor pentru individualizarea personajelor, în care se desprinde, printre altele și

receptivitatea nobilimii tinere față de moda occidentală. Mai izbitoare sînt în acest sens unele detalii din uniforme militare ale timpului, ca în tablourile de pe peretele de nord, preluate de costumul boieresc al dregătorilor locali. Tot așa, moda feminină, mai sensibilă noilor influențe ne lasă mărturie în care o serie de piese de port, ca șalul oriental, sau turbanul, încep să-și dispute prezența alături de pălăriuțele și coafurile de tip occidental.

Studiul și preocuparea deosebită a lui Matei zugravul pentru redarea portretului într-un sens nou, real, conceput asemănător tablourilor făcute de zugravii de subțire ai vremii se desprinde și în tablourile votive ale bisericii din Zăvideni, realizate în anul 1832. Aici ctitorul principal, Barbu Caragic, ne apare reprezentat după moda bătrînească, dar chipurile fiilor săi Mihalache și Barbu, de pe peretele de sud și vest din pronaos, deși realizate în frescă, se înfățișează identic tablourilor picturii de șevalet făcute de zugravii de subțire din aceea vreme. După moda nouă, ei ne sînt înfățișați într-o ținută diferită de aceea convențională reprodușă altă dată după erminii, purtînd frac, mustăți răsucite, favoriți etc. Tot așa sînt reprezentate și portretele din tablourile de pe peretele de vest din partea dreaptă, înfățișînd pe Stanca și pe fiica sa Casandra, care se deosebesc de portretele feminine din trecut, atît în ceea ce privește costumul cît și tratarea portretului propriu-zis.

Pentru meșteri talentați, ca Matei zugravu, stăpîni pe penel și pe arta compunerii spațiilor proaspăt pregătite cu var și cîlți, se dovedește că erminiile, cu toate recomandările lor în ceea ce privește stabilirea culorilor, tratarea fețelor, atitudinea brațelor și picioarelor, redarea îmbrăcăminte etc. nu mai puteau reprezenta cîtuși de puțin o îngrădire și nu puteau evita ca portretul ctitoricesc să înfățișeze un personaj al timpului. Ca portrete asemănătoare, atribuite altor zugravi contemporani, menționăm pe cele de la bisericile satelor Tismana, Vladimiri, Coșoveni etc.

Această rupere de principiile picturii tradiționale în opera lui Matei zugravu ne apare și mai evidentă în lucrări cum sînt tablourile de pe ușile diaconicești ale tîmplei bisericii Călugăreasa, în care sînt înfățișați arhanghelul Mihai în dreapta^{11/} și Gavriil în stînga^{12/}, sau în tabloul îngerului din scena "Buna Vestire" de pe porțile împărătești, reprezentați aici după modelul pic-

turii clasice occidentale, cu o carnație plină, într-o expresivitate nouă. Atît ca tehnică de execuție, cît și ca concepție pictura acestor tablouri este identică cu pictura de șevalet contemporană din tablourile laice.

Trebuie avut în vedere că această orientare nouă în pictura murală religioasă din deceniile IV și V ale secolului trecut este recunoscută și în opera colaboratorilor săi apropiați. Dintre aceștia reținem în primul rînd pe Gheorghe Bănică, care reproduce identic pe ușile tîmplei de la biserica din Răchiți-Runcu în 1853 pictura ușilor diaconești de la Călugăreasa.

Perioada în care trăiește și lucrează Matei zugravu, caracterizează cel mai bine momentul destrămării artei noastre medievale și trecerea de la pictura tradițională în frescă la pictura în ulei, precum și introducerea portretului individualizat, propriu picturii de șevalet, în ansamblurile iconografice tradiționale. Sensul noii picturi, care începe să se afirme tot mai mult, coincide unei idei în care omul și viața sa reală sînt în centrul preocupărilor, sens care corespundea mai bine acestei epoci și aspirațiilor noii societăți.

NOTE :

- 1/ Este vorba de meșteri zugravi mai ales din perioada ce urmează mișcării revoluționare de la 1821.
- 2/ Matei sîn Ilie din Craiova, unde locuia în mahalaua Sf.Spiridon împreună cu Raicu, fratele său și alți zugravi. El figurează în catastihul de meseriași patentăți din anul 1851 al orașului Craiova, plătind 50 lei anual (Meșteșugari și neguțători din trecutul Craiovei. Documente (1666-1865). Direcția arhivelor statului, București, 1957, p.200-201). Nu știm locul și data nașterii lui ; primele mențiuni despre el datează din deceniul al doilea al secolului al XIX-lea (la biserica din Zorlești - 1813), iar ultimele se apropie de anul 1850).
- 3/ Icoane semnate de Matei zugravu se află la bisericile din Vișeu de Jos, Budești, Tetoiu și din Cărbunești etc. Pe unele dintre ele semnează împreună cu Gheorghe Bănică zugravul.

- 4/ Vezi Teodora Voinescu. Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova, în S.C.I.A., an I (1965), nr.1-2, p.67.
- 5/ Vezi Maria Goleescu, Biserica din Budești, în "Arhivele Olteniei", an XVIII (1939), nr.101, 103, p.93-96.
- 6/ Acest edificiu este dispărut astăzi; după unele fragmente citate, portretele ctitorilor de aici prezintă o oarecare asemănare ca desen și cromatică cu cele de la biserica din Tg.Cărbunești.
- 7/ Vezi și: P.N.Năsturel, Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia, în "Revista pentru istorie, arheologie și filologie", anul XIV (1913), p.63; și V.Drăghiceanu, Comunicări "Biserica din Zăvideni Vâlcea", în B.C.M.I., anul XXIV (1931), p.92.
- 8/ Este zugravul de mai târziu Tudorache Marinescu din Craiova, care pictează împreună cu Nae sîn Matei biserica din Coveiu-Dej. Dintre lucrările lui mai cunoscute sînt icoanele tîmplei de la biserica din Răchiți-Runcu, făcute împreună cu Ghiță Coșoveanu (1862) și pictura de la biserica de lemn din Frățești-Lelești. Din activitatea lui, reținem conflictul pe care îl are în 1841 cu pictarea bisericii sf.Ilie din Craiova, unde față de expertiza lui Lecca, este obligat să abandoneze lucrarea. Pictura lui este înlăturată iar lucrarea încredințată lui Lecca. Conflictul pornea din faptul că epitropia cerea o pictură de un gen nou, în ulei (vezi: Meșteșugari și neguțatori din trecutul Craiovei. Documente (1666-1850). Direcția arhivelor statului. București, 1957, p.163-164, 251-255).
- 9/ Fotache zugravu sîn dascălul Nicolae. Locuia de asemenea în mahalaua Sf.Spiridon din Craiova.
- 10/ Ca nume de meșteri zugravi renumiți ai bisericilor din această perioadă din nordul Olteniei ne sînt cunoscuți: Milcu, Manole, Preda, Constantin, Ioan etc., continuatori ai școlii de pictură de la Hurezu.
- 11/ Pictură în tempera pe suport de lemn de brad format din trei scînduri prinse pe spate în chingi (H=166 cm; L= 71 cm; grosime = 3 cm).
- 12/ Pictură în tempera pe suport de lemn de brad format din trei scînduri prinse pe spate în chingi (H= 165 cm; L=62 cm; grosime = 3 cm).

DATE CU PRIVIRE LA DEZVOLTAREA PICTURII ÎN ORASUL ARAD
SI ÎMPREJURIMI ÎN SECOLELE AL XVIII - XIX^{x/}

Irina Ferencz

Şefa secţiei de artă a
muzeului din Arad

Dezvoltarea artelor plastice, şi mai ales a picturii, în părţile Aradului a fost foarte puţin studiată pînă în prezent. Cercetările recente dovedesc că şi în aceste părţi a existat o intensă activitate artistică.

Desigur că studierea realizărilor artistice din părţile Aradului necesită încă un efort îndelungat, de aceea în lucrarea de faţă vom încerca să dăm o scurtă informare asupra evoluţiei artelor plastice din secolele al XVIII şi al XIX-lea, urmînd ca materialul existent să fie dezvoltat şi completat într-un studiu mai amplu.

Sub stăpînirea otomană s-a manifestat tendinţa cuceritorilor de a transforma bisericile în moscheie, distrugînd zugrăveala existentă şi icoanele portabile^{1/}; în consecinţă, din arta feudală din această perioadă, ne-au rămas dovezi foarte puţine, cum este pictura murală a mănăstirii Hodoş-Bodrog, în apropierea imediată a Aradului, lucrările datînd, probabil, din prima jumătate a secolului al XVII-lea^{2/}.

După alungarea turcilor din părţile Aradului se intensifică construirea clădirilor bisericesti la Arad: astfel pot fi menţionate biserica Sf. Petru şi Pavel, clădită între 1702-1706^{3/}, mănăstirea Sf. Simion Stîlpnicul din Arad-Gai (1760-1762)^{4/} şi capela romano-catolică Sf. Florian, clădită în 1757^{5/}.

Aceste construcţii au dat un deosebit avînt dezvoltării picturii bisericesti în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

^{x/} Irma Ferencz: Date cu privire la dezvoltarea picturii în oraşul Arad şi împrejurimile sale în secolele XVIII - XIX, Revista Muzeelor 2/1967.

În stadiul actual al cercetărilor putem concluda că în perioada sus amintită atât în jurul Aradului cât și în Arad, au activat numeroși zugravi anonimi țărani. Unele din operele lor se găsesc în colecția de artă bisericească din Arad-Gai și în câteva biserici locale.

Alături de zugravii țărani se ridică figura marcată a pictorului Ștefan Tenețchi Ponerchiu, unul din cei mai reprezentativi pictori din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care se intitula "pictorul episcopului din Arad". De la el s-au păstrat o serie de ansambluri picturale cum sînt: iconostasul bisericii-mănăstire Sf. Simion Stîlpticul de la Arad-Gai fost reședință de vară a episcopilor din Arad, pictată în anul 1762^{6/}. De asemenea el a zugrăvit biserica Sf. Petru și Pavel din Arad în anul 1772^{7/}, iconostasul bisericii din Lipova între anii 1785 - 1787^{8/} și o serie de icoane care se mai păstrează încă în diferite alte biserici din Arad și împrejurimi.

Pictura bisericească a lui Tenețchi are un stil foarte apropiat de cel apusean și mai ales de cel al renașterii iatliene. În opera lui apare o înfățișare mai realistă a chipului uman, evidențindu-se efortul de a depăși rigiditatea canoanelor bizantine. Compozițiile artistului sînt bine construite, încadrate în peisaj cu elemente realiste și cu cromatică bogată, mergînd spre un stil plastic propriu și eliminînd aproape cu totul amintirile decorativismului oriental.

După cum reiese din documentația existentă, în jurul lui Tenețchi s-au adunat cîțiva elevi care au pictat în maniera lui. Dintre ei se remarcă pictorul Dimitrie Bocorovici, care a depus o activitate bogată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea^{9/} pictînd mai ales multe iconostase și icoane pentru bisericile din orașul Arad și împrejurimi. Dintre operele sale trebuie să amintim iconostasul vechii biserici din Pecica și icoanele aflate în biserica ortodoxă română din Arad-Gai și cea ortodoxă-sîrbă din Arad. Tot lui Bocorovici îi aparține și pictura "Fecioara și pruncul" ce se află în Muzeul Regional Arad.

În jurul Aradului au lucrat învățătorul Antonie Bila și Dimitrie Tenețchi, într-o manieră mai apropiată de arta bizantină și de la care se păstrează cîteva icoane la biserica ortodoxă sîrbă din Arad.

Dintre pictorii formați probabil în școala lui Tenețchi și Bocorovici, se remarcă în prima jumătate a secolului al XIX-lea preotul Gheorghe Bila din Pecica. De la el ne-au rămas atât icoane cât și iconostase dintre care mai importante sînt cele 17 icoane zugrăvite în biserica Ineului^{10/} precum și o serie de alte icoane ce se păstrează în biserica din Simand, unde pictorul s-a stabilit după anul 1856.

Gheorghe Bila, în afară de preocuparea pentru pictură a desfășurat și o susținută activitate politică, fiind dintre cei care au luptat pentru înfăptuirea unei biserici naționale românești independente de ierarhia sîrbească^{11/}. Pe acest Gheorghe Bila îl reîntîlnim ca militant național și luptător pentru revendicări social politice în anul revoluțional 1848. Pentru această activitate autoritățile habsburgice l-au îndepărtat din cadrul clerului^{12/}.

Drumul deschis de școala lui Tenețchi este continuat de școala lui Nicola Alexici, care a contribuit mult la laicizarea artei arădene. Nicola Alexici (1808-1873) este unul din maeștri de seamă ai clasicismului sîrb. După studii făcute la Viena și Italia se stabilește temporar la Timișoara, iar în anul 1841, definitiv la Arad, unde desfășoară o activitate foarte bogată pînă la moartea sa survenită în 1873^{13/}. Artistul vine la Arad într-o epocă în care întărirea mișcării de unitate și eliberare națională a poporului român duce la creșterea conștiinței naționale, care se exteriorizează printre altele prin construirea a numeroase școli și biserici^{14/}.

De la el ne-au rămas iconostasele de la Cuvin (1841), Fibiș (1842) precum și cele trei lucrări din bisericile din Arad. În anul 1845 el pictează bolta bisericii Sf. Petru și Pavel din Arad^{15/} care reprezintă patru scene biblice și două scene istorice. Pictura murală a lui Alexici se caracterizează printr-o compoziție bine construită și printr-o armonie caldă de culori. În anul 1863, iconostasul bisericii Sf. Petru și Pavel, pictat de Ștefan Tenețchi a trebuit să fie adaptat la dimensiunile noi ale bisericii restaurate și de aceea el a fost înlocuit cu un nou iconostas zugrăvit de Alexici^{16/}. Tot de același pictor au fost executate în deceniul al șaptelea din secolul trecut iconostasul bisericii vechi din Arad-Micalaca și cel al noii catedrale ortodox române din Arad, clădită

în locul celei vechi, demolată din ordinul autorităților habsburgice^{17/}.

Pe lângă pictura bisericească, Alexici execută și numeroase portrete. Lucrările lui se caracterizează prin precizia desenului prin tendința de a reda plastic fizionomiile și prin profunzime psihologică.

În jurul lui Alexici se formează o adevărată școală. Printre elevii săi remarcăm pe portretistul Novac Radovici și pe ceilalți membrii ai familiei Alexici, deveniți și ei pictori. Din prima generație amintim pe Dușan Alexici, care devine un bun meșteșugar, fără a putea fi considerat, totuși, artist, iar din generația a doua pe Ștefan Alexici (1876-1923) care depășește posibilitățile artistice ale lui Nicola lărgindu-și totodată și aria tematică, executând, pe lângă pictura bisericească portrete și scene de gen.

După cum s-a putut remarca din cele de mai sus, Aradul cunoaște, la începutul secolului al XIX-lea, alături de pictura bisericească, o artă laică de șevalet. Pe lângă proprietarii latifundiari care își comandau portretele la Viena, se ridică și negustori îmbogățiți care formează o bună clientelă pentru pictorii portretiști. Pentru a face față noilor comenzi, numeroși artiști străini vin la Arad, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, contribuind prin activitatea lor la dezvoltarea gustului pentru artă și la formarea unor noi cadre de artiști arădeni. Dintre ei se remarcă, între anii 1840-1845 Geltz Ioan și Iăgermann Daniel, pictori austrieci, care pe lângă activitatea portretistică au desfășurat și o activitate pedagogică primind în atelierele lor mai mulți elevi, pe care i-au inițiat în tainele picturii și mai ales în compozițiile istorice^{18/}.

Revoluția de la 1848 aduce o nouă concepție asupra artei arădene. Operele pictorilor revoluționari capătă un pronunțat sens social, devin o armă de luptă pentru răspândirea ideilor înaintate ale revoluției. Printre pictorii arădeni, care au activat în perioada anului 1848, luptând în rândurile revoluționarilor, amintim pe frații Vizkelety Emeric (1819 - 1895) și Adalbert (1825-1864) de la care ne-au rămas nu numai portrete ale revoluționarilor, ci și compoziții cu aspecte din evenimentele revoluției^{19/}.

Pe lângă acești pictori academici, trebuie să mai amintim și numele lui Parchetich Hugo - pictor austriac și Gyulai Gaal Miklos (1799-1854), care, după înăbușirea revoluției, au fost închisi în temnița cetății Aradului, unde au pictat o serie de portrete ale revoluționarilor întemnițați și câteva compoziții cu teme sociale^{/20}.

În a doua jumătate a secolului trecut, pictura arădeană se caracterizează în genere printr-o mai vizibilă înțelegere a vieții poporului și în special a realităților din viața țărănească. Mulți artiști, prețuind posibilitățile de activitate ce li se deschideau aici, se stabilesc temporar în Arad^{/21}.

Printre cei care au depus o activitate artistică sau didactică trebuie să amintim pe pictorul academic Szamosy Elek (1826-1881), original din Deva, care lucrează, cu unele întreruperi, la Arad, ca portretist, între anii 1859-1862^{/22}. Portretele sale se caracterizează prin grija unei observații atente și aprofundare psihologică. Numele lui Szamosy este important și pentru faptul că el descoperă talentul pictorului Mihai Munkácsy (1844-1902) care între anii 1850-1860 a fost calfă de tâmplar în Arad^{/23}. Remarcând talentul excepțional al tânărului Munkacsy l-a luat cu sine, dându-i primele inițieri în pictură. Ei au lucrat împreună la Aradul-Nou și la Buziaș, unde Munkacsy a pictat o serie de portrete și scene de gen luate din viața țăranului român^{/24}.

În anul 1862 se stabilește în Arad pictorul orădean Böhm Pal (1839-1903) care popularizează la Arad genuri noi ca peisajul, natură moartă și scene de gen în care redă imagini din viața omului simplu. Stilul lui dovedește o bună cunoaștere a operelor clasice. Pe lângă activitatea creatoare Böhm Pal depune și o activitate didactică deschizând, în anul 1862, o școală de pictură și desen, care era prima școală organizată sistematic de acest gen în orașul Arad^{/25}. Printre talentele tinere care se formează aici este și Ladislau Pall (1846-1879), originar din Zam (reg. Hunedoara), care a devenit un peisagist cu renume.

În această perioadă se stabilește la Arad pictorul Mihai Șerban. Cercetările efectuate recent au dat la iveală câteva documente despre acest pictor, al cărui nume pînă în prezent a fost necunoscut. Pe baza documentelor putem preciza că Mihai Șerban a fost un

pictor academic, care s-a stabilit în orașul său natal, Arad după studiile făcute la Pesta și Viena. În această vreme, pictorii români, avînd de luptat cu condițiile grele ce le erau impuse de politica imperiului austro-ungar, sînt nevoiți să se ocupe îndeosebi cu zugrăvirea bisericilor. Din această cauză Mihai Șerban prin -tr-un anunț de ziar își oferă serviciile sale artistice publicului român. În acest anunț el subliniază că este pictor arădean, care recent a deschis un atelier și că primește orice comandă din cadrul picturii - pentru biserici, castele sau alte genuri^{26/}.

Faptul că pînă în prezent nu s-a depistat nici un tablou al pictorului Mihai Șerban, precum și faptul că există încă, fie pe la diferite biserici, fie prin colecții particulare, o serie de alte lucrări necunoscute ale pictorilor amintiți mai sus, sau poate și ale altora încă neidentificați, confirmă și mai mult necesitatea de a se întreprinde cercetări sistematice, pentru depistarea și studierea operelor de artă, create de înaintașii noștri, pentru valorificarea patrimoniului nostru artistic.

N O T E:

- 1/ Ion Frunzetti: Pictori bănățeni din secolul XIX-lea Buc. 1957, p.7.
 - 2/ Victor Vlăduceanu: Mănăstirea Bodrog. Timișoara 1939 p.5.
 - 3/ Lakatos Otto: Arad törtenete (Istoria Aradului) Arad 1881 vol.II p.64.
 - 4/ Gheorghe Ciuhandru: Schițe trecutul românilor arădeni secolul al XVIII-lea Arad 1934, p.53.
 - 5/ Lakatos Otto: Opera citată vol.II. p.52.
 - 6/ Registrele de casă ale bisericii ortodoxe sîrbești din Arad, 1769.
 - 7/ Ibidem 1772 p.21, 1788 p.29, 1787 p.139.
 - 8/ Ion Frunzetti: Opt.cit. p.16.
 - 9/ Olga Dimitrievici în lucrarea ei St.Tenețchi - Rad Voivodansci muzeia 1957 p.13 vorbește despre Bocorovici Mihai elev al lui
- F.5 Cda.13906/1967

Tenețchi. Pictura aflată la Muz.Arăd e semnată de Dimitrie Bocorovici 1773 probabil că în familia Bocorovici au fost mai mulți pictori.

- 10/ Dr.Coriolan Petranu: Bisericile de lemn din județul Arad ed. Sibiu 1927, p.25.
- 11/ Arhivele Statului Arad. Actele comisariatului imperial nr.6655/1850, 7300/1851, 7110/4110/4059/6120/1852.
- 12/ Arhivele Episcopiei ortodoxe române Arad - grupa I dos.91 grupa III dos. 34 din 1857 (în anul 1856 Gheorghe Bila a fost reprimit în funcție).
- 13/ Arhivele episcopiei ort.sârbe registrul de decese.
- 14/ Arhivele statului Arad - acte adm.4535/1851, 4597/1850.
- 15/ Arhivele bisericii ort.sârbe Arad - registrele de cheltuieli 1845.
- 16/ Ibidem anul 1863 - 1864.
- 17/ Arhiva episcopiei ortodoxe române Arad. Grupa I Dos.66/1857.
- 18/ Marki Sandor: Arad vármegye története (monografia istorică a Aradului) vol.II 1895 p.480.
- 19/ Publicația: "Tűnelmi és régészeti értesítő Timișoara 1909 p.73-78.
- 20/ Dintre lucrările lui Gyulai Gaal Miklos remarcăm "Cioplitori de piatră" iar dintre lucrările lui Parchetich Hugo portretele revoluționarilor aflate la Muzeul regional Arad.
- 21/ Prin artiștii stabiliți temporar în Arad amintim pe Csillagi Ludovic în jurul anului 1857, pictorul austriac Swoboda Eduard (1870) și pictorul olandez Vander Venne în jurul anului 1857.
- 22/ Scrisoarea lui Szamosy Elek către istoricul de artă Oemos Zsigmond publicată în Tűrlenelmi es Regeshti etesito Timișoara 1909 p.98.
- 23/ "Souvenirs" - Amintirile lui Munkacsy editat de Boyer d'Agen apărut la Paris 1897 p.8-15.
- 24/ Dintre lucrările lui Munkacsy executate în această perioadă amintim portretul unei tinere fete (Muz.Reg.Arăd) și compoziția înfățișând o familie de țărani români la odihnă, Muz.Art. Budapesta.
- 25/ Ziarul "Alfold" - Arad nr.10 nov.1863, 21 oct.1864, 19 mart. 1865, 15 oct.1865 și 23 dec.1866.
- 26/ Biserica și școala - Foale bisericască școlastică literară și economică Arad 1878 III 17 p.79.



Ștefan Tenetchi Ponerchin:
Fecioara cu pruncul
(biserica Sf. Simion, Arad-Gai)



Ștefan Tenetchi:
- Icoană -
(biserica Sf. Petru și Pavel
Arad)



Nicolae Alexici:
(Iconostasul bisericii Sf. Petru și Pavel Arad. (Detaliu))





Gyulai Gaál Miklos:
Cioplitori de piatră (ulei pe
pânză) Colecția Muz. de Artă
Arad.



Szamosy Elek:
Portret de femeie (ulei pe
pânză) Muz. de Artă Arad.



Paál László-Ladislau: Marginea satului Berzova.

UN CONTRACT DE PICTURA DIN 1835^{x/}

Oliver Velescu

Istoriograf principal la
Direcția Monumentelor
Istorice din C.S.C.A.S.

În anul 1959, cu prilejul cercetărilor efectuate în vederea lucrărilor de restaurare a bisericii catedrale a Patriarhiei, între alte documente scoase atunci la iveală a fost și contractul din 2 aprilie 1835 încheiat de Nicolae Polcovnicu cu Mitropolia pentru zugrăvirea bisericii^{1/} și alte câteva acte privind activitatea acestui pictor.

Descoperirea acestor documente a fost o revelație surprinzătoare. Ele vin în contradicție cu tot ce s-a scris pînă acum cu privire la pictura de la Mitropolia din București. Într-adevăr, la începutul acestui veac apărea studiul lui B. Iorgulescu: Din istoria picturii în Țara Românească^{2/} în care se afirmă, fără nicio referire, că pitarul Nicolae Teodorescu, cunoscutul zugrav din Buzău a fost acela care a executat lucrările de pictură de la Mitropolia din București între anii 1834 - 1837. Fără să mai fi fost verificate vreodată, cele scrise de B. Iorgulescu vor fi reluate în numeroase scrieri căpătînd astfel autoritatea cuvîntului tipărit^{3/}.

Ipoteza unei identități comune a celor două personaje este exclusă. Nicolae Polcovnicu semna cu acest titlu de boierie încă din 1823, pe cînd Nicolae Teodorescu a primit rangul boeresc de pitar abia în 1844^{4/}. Acesta din urmă își avea reședința la Buzău unde conducea o cunoscută școală de zugrăvie, pe cînd Polcovnicu își avea casa și atelierul în București, și, în fine, între lucrările mai toate cunoscute ale pitarului, nu figurează și nici nu puteau să figureze, cele care sînt semnate de Nicolae Polcovnicu. De altfel între operele celor doi artiști există și o deosebire calitativă, balanța înclinînd simțitor înspre acelea ale Polcovnicului.

În cadrul marilor lucrări care s-au desfășurat la biserica Mitropoliei între anii 1834-1839^{/5} s-a prevăzut și pictarea ei, pentru aceasta fiind angajat Nicolae Polcovnicu care s-a tocmit să execute lucrarea pentru 60 000 lei. Contractul stipulează după obicei obligațiile celor două părți: Mitropolia se obligă să facă schele, să dea materialele pentru lucrări de tencuială, să plătească zidarii și salahorii și să asigure casa și masa pentru meșteri și oamenii lui, ca și "narticul de vin".

Zugravul își ia obligația ca: "Toată zugrăvirea bisericii să se facă cu mare băgare de seamă, întru toate vâpselile să fie bune, hainele sfinților să se facă pe cât cu putință va sta mai măreț și mai cu meșteșug lucrate, iar mai cu osebite chipurile istoriilor să se facă delicată și cu bune măsuri după cel mai iscusit meșteșug ca să fie în scurt, fără cusur și plăcute la vedere, căci din potrivă oricare dintre aceste vor fi lucrate fără băgare de seamă și cu nișcareva cusururi, acelea toate are voie sfânta Mitropolie să mi le strice și eu să fiu dator să le fac de iznoavă". În continuare se înșiră părțile care vor fi aurite.

În contract se mai precizează că "spre grabnica săvârșire a acestui lucru", meșterul va angaja "pe cei mai cu știință zugravi ca să-mi fie de ajutor la săvârșirea lucrului". Să se ascundă sub această frază participarea pitarului Nicolae Teodorescu la lucrările de la mitropolie? Greu de crezut. Mai ales că B. Iorgulescu afirmă că pictorul buzoian ar fi venit, cu meșterul său, Polcovnicul Matei și cu ucenicul său, G.M. Tattărăscu, cu alte cuvinte a venit cu forțele lui proprii. Dar documentele nu confirmă cele scrise de Iorgulescu.

Polcovnicul se angajează, și socotelile de bani din anii următori o confirmă, că el va executa nu numai pictura ci și icoane și lucrările de zugrăvit propriu zise și cele de vopsitorie a mobilierului.

De altfel, acest sistem de a angaja întreaga lucrare, departe de a împieta asupra calității de artist a meșterului, poate fi interpretată ca o dorință de a da un caracter unitar cromaticii bisericii, potrivit concepției artistului.

Din contract mai reiese că Polcovnicu se angajează să zugrăvească "biserica pe dinăuntru... peste tencuiala de var crudă". Articolul 8 din contract precizează însă că "toate chipurile arhieriei-

lor celor mari din sfântul altar, ale mucenicilor celor mari din hora cea mare a bărbaților și ale cuvioșilor din hora cea mică a femeilor să fie zugrăviți cu ulei".

Cum este firesc la asemenea lucrări, în contract, se face și o prezentare a iconografiei. Confruntarea descrierilor de mai târziu cu contractul vin să confirme încă odată pe autorul lor, pe Nicolae Polcovnicu.

Altarul, se spune în contract, va fi zugrăvit "de la Plate-tera și pînă jos cu toate chipurile și istoriile cîte se cuvin", descrierea lor găsindu-se în lucrarea lui I.D. Ștefănescu^{6/}.

"În hora cea mare a bărbaților - continuă prezentarea - istoriile vor fi praznicile împărătești și celelalte din evanghelie ce se vor găsi de cuvîntă și mi se va porunci". La I.D. Ștefănescu: Nașterea Domnului, Botezul, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce" și altele, precum și portrete ale mucenicilor despre care în contract se spune că sînt în ulei.

"În hora cea mică a femeilor, de sus pînă jos să se zugrăvească ... istorii din Vechiul Testament cum și cele 24 icoase ale Maicii Domnului, jos în rîndul cuvioșilor celor mari se vor face și ctitorii, din cei vechi cîți mi se va porunci".

În pridvor - "slonul de afară", - se vor picta "de iznoavă... chipurile și istoriile care sînt acum iar în locul raiului și iadului să se facă istoria simbolului credinței cu toate figurile întocmai după izvorul cadrui (tabloului n.n.) care se află în casa arhierească...".

Prezentarea programului iconografic se încheie cu hramul. Acesta va fi pictat "dinaintea bisericii afară unde sînt și celelalte chipuri ale proorocilor ce se văd că au fost zugrăviți pe tencuiala de var crudă".

Urmează prezentarea lucrărilor de zugrav. Au fost vopsite cu ulei "stîlpii de piatră dinăuntru", toate ferestrele cu cercevelele și "fiarele ferestrilor" la fel ca și "brîul de piatră care este ocolită biserica", iar jețurile vor fi vopsite cu ulei.

Lucrările s-au încheiat la Mitropolie în 1839. Un scurt istoric al bisericii și o enumerare a lucrărilor executate au fost consemnate într-o inscripție zugrăvită foarte probabil tot de Nicolae Polcovnicu pe frontispiciul pridvorașului principal, îndepărtat la

restaurarea din anii 1932-1936^{7/}. La 2 aprilie 1839 biserica este sfințită în prezența domnitorului, a boierilor și iznafurilor^{8/}.

Pictura nu se mai păstrează, ea a fost dată jos pînă la cărămizi, fără să se fi făcut în prealabil vre-o fotografie^{9/}. Soarta n-a vrut ca opera lui Nicolae Polcovnicu să se păstreze așa cum ar fi dorit-o artistul atunci cînd scrie în contract că se îndatorează să săvîrșească "acest lucru așa de plăcut și așa de laudă în cît să rămînă nemuritor numele meu".

N O T E :

- x/ Fragment dintr-un studiu mai amplu privind activitatea lui Nicolae Polcovnicu, zugravul.
- 1/ Arhiva Mitropoliei Ungaro-Vlahiei, fond Reparații la Mitropolie dos 2652/1836.
- 2/ În "literatură și arta română" V 1900-1901, nr.4 p.223.
- 3/ O bibliografie nu-și mai are justificare de vreme ce ea se bazează pe articolul suscitât. A se vedea totuși N.Stoicescu, Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București, edit.Acad.R.S.R.1961, p.249. De altfel și aici se afirmă același lucru p.242. Mai trebuie însă amintită și monografia lui J.Wetheimer-Ghika: Gheorghe M.Tattarescu, un pictor român și veacul său, Buc. 1958, unde pe baza celeași referințe se spune că și Tattarescu a lucrat la mitropolie alături de maestrul său Nicolae Pitarul. Același lucru și în istoria Bisericii Române, vol.II, 1957, p.564.
- 4/ B.Iorgulescu, op.cit.
- 5/ Pentru amănunte vezi P.E.Miclescu. Restaurarea Catedralei patriarhiei din București în Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare 1964 p.71. și N.Șerbănescu: Scurt istoric al catedralei Patriarhiei Române în Bis.Ort.Rom" 1958 sept.p.830.

- 6/ I.D. Ștefănescu, "La Peinture religieuse en Valachie et en Transilvanie depuis les origines jusqu'en XIX-ème siècle, Paris 1932 p.178. Descriind pictura lui Polcovnic autorul o datează ca fiind cea mai mare parte din 1665. Faptul a fost observat și de N.Iorga, cf.recenzia în Rev.Hist.S.E. Européen X, 1933 p.1884, unde se precizează că "pictura mitropoliei din București nu este din 1665 ci din jurul lui 1850".
- 7/ Textul inscripției la Marin Dumitrescu, Istoricul a 40 de biserici din România, p.9-10 și I.D.Traianescu, Mitropolia din București în "Bulet.Bul.Com. Ist." V 1912, p.154-1956.
- 8/ Descrierea ceremoniei în gazeta "Cantor de aviz și comerș" nr.69 din 4 aprilie 1839, p.275-276.
- 9/ Arhiva DMI, fond CMI, dos.Mitrop.Buc., vol.I, referat Horia Teodoru din 26 mai 1933.

PRECIZARI ASUPRA UNOR TABLOURI DE C.D.ROSENTHAL^{x/}

Paula Constantinescu

Muzeograf specialist la Muzeul
de artă al Republicii
Socialiste România

Studierea portretelor din secolul al XIX-lea, aparținând Galeriei Naționale din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a scos la iveală știri și precizări inedite, care se adaugă celor existente în publicațiile de specialitate. Despre autoportretele pictorului C.D.Rosenthal se cunosc multe date dar puține sînt lucrările rămase.

Un autoportret (inv.nr.4398), cunoscut și reprodus în diverse articole, este de fapt o scenă de gen, oarecum idilică, în care artistul s-a autoportretizat, cerînd voie unei fete să bea apă lîngă o fîntînă.

Un alt autoportret, necunoscut pînă astăzi, se află schițat într-o natură statică^{1/} a pictorului, tablou destinat să constituie o amintire pentru un prieten. Tabloul reprezintă o masă pe care se află un craniu și diverse ustensile de fumat. Pe banda orizontală a mesei sînt schițate sumar șapte portrete de bărbați care fumează. Dintre acestea cîteva apar clare și distincte.

Primul portret din stînga este al pictorului Rosenthal, foarte asemănător cu Autoportretul executat în 1850, cunoscut dintr-o reproducere apărută în "Adevărul Literar" din 4 martie 1923, la articolul lui C.V.Rosetti. Pentru identitatea trăsăturilor artistului, imaginea se poate raporta și la autoportretul pictorului existent într-o copie^{2/} executată de N.Vermont în 1886.

Intre celelalte figuri pictate la dimensiuni miniaturale, al patrulea portret pare a fi cel al lui Gh.Magheru, iar cel de

^{x/} Paula Constantinescu: Date noi referitoare la opera lui C.D. Rosenthal. Revista Muzeelor nr.2/1966.

al șaselea îl înfățișează pe N.Bălcescu. Aceste detalii de ordin istoric precizează odată mai mult, pe plan artistic, prietenia pictorului Rosenthal față de tovarășii săi de luptă.

Între lucrările pictorului Rosenthal din depozitele muzeului nostru se află două portrete nesemnate, nedatate, unul înfățișând un bărbat celălalt o femeie. Portretul de bărbat (inv.tez.284), îl înfățișează pe C.A.Rosetti, cel de femeie (inv.tez.283) înfățișează o tânără, în ținuta portretelor academice ale epocii. Comparându-se acest portret cu cel din fotografia reprodusă în Adevărul Literar din 29 iulie 1923, în care apar C.A.Rosetti cu Maria Rosetti în exil, s-a putut stabili identitatea certă a personajului.

Se cunoaște faptul că Maria Rosetti a servit de model pictorului pentru cunoscuta lucrare România revoluționară. O comparație între ambele tablouri și fotografie duce la aceeași concluzie și anume că personajul este același. Portretul credem că a fost executat între anii 1847 - 1850. În articolul "Constantin Daniel Rosenthal..." publicat de C.A.Rosetti în Adevărul Literar din 4 martie 1923, sînt citate ca executate de pictor în 1850, portretele lui C.A.Rosetti și al Mariei Rosetti.

Lucrarea Scenă într-un parc semnată I.Rosentha ... (inv.nr. 1821) apare reprodusă în monografia^{3/} pictorului C.D.Rosenthal (ESPLA 1955) la p. 23, fig.7. Pînă acum nu se cunoaște nici o lucrare în care C.D.Rosenthal să semneze I.Rosenthal și cum lucrarea apare singulară în opera artistului prin subiect și execuție, desigur că aparține altui artist cu nume de familie asemănător. Este foarte probabil că tabloul să fi fost executat de un pictor străin, și odată ajuns la noi I.Rosentha... a fost socotit drept C.D.Rosenthal.

Un portret de bărbat (inv.nr.1103) pictat de C.D.Rosenthal, care provine în colecția noastră din cea a Muzeului Toma Stelian, unde figura ca un presupus personaj dintr-o familie Bercevit, s-a păstrat cu aceeași identitate rămasă sub semnul întrebării. În monografia artistului portretul citat apare reprodus la planșa 28 ca fiind al lui Davicion Bally, personaj cunoscut pentru prietenia și colaborarea avută cu fruntașii mișcării revoluționare burghezo-democratice de la 1848 din Țara Românească. Cu ani în urmă scriitorul Ioan Masof a întocmit o monografie al cărei titlu "Davicion Bally

revoluționarul de la 1848" este grăitor prin el însuși. În monografia despre Rosenthal se fixează încă data portretului, la lista reproducerilor, ca fiind executat între anii 1847-1848.

Davicion Bally s-a născut în București, după unele date, în 1806, după altele în 1809 (cum aflăm din biografia personajului). Deci potrivit ambelor date, el nu putea să aibă între anii 1847 - 1848 mai mult de 38-39 ani sau 41-42 ani. Ori portretul reprodus la planșa 28 înfățișează un bărbat mai vîrstnic, trecut probabil de 50 de ani. Dacă se compară portretul zis al lui Davicion Bally cu o fotografie a acestuia (pagina 16 a studiului biografic citat) se constată că, deși în fotografie D.Bally este la vîrsta de 75-78 ani, el nu poate fi același personaj cu cel portretizat de Rosenthal. Structura anatomică a figurii - nasul, gura, pomeții obrazilor, precizează net că nu este vorba de același personaj.

Tot în aceeași monografie a pictorului Rosenthal, la planșa 13, este reprodus un portret (miniatură în ulei pe metal), reprezentînd pe Masinca Filitti, atribuit ca execuție anilor 1843-1844. Lucrarea aparține Galeriei naționale (inv.nr.1364, provine din colecția Ionescu-Barbă) și înfățișează o femeie tînră îmbrăcată elegant.

Portretul apare reprodus la pagina 91 citat la pagina 56 în catalogul științific al operei pictorului I.D.Negulici, întocmit de Lucia Dracopol-Ispir^{4/}, cu indicația "Colecție particulară". Anterior acestui catalog, lucrarea apare reprodusă în monografia pictorului Negulici, scrisă de Lucia Dracopol-Ispir în 1939^{5/} la planșa XXV și citat la paginile 96, 120 și 140 (cu indicația colecției prof.N.Ionescu Barbă). Portretul este considerat de autoare drept una din cele mai bune realizări ale pictorului.

În urma cercetării actelor de proveniență și bibliografiei lucrării s-a putut stabili că portretul reprezentînd pe Masinca Filitti existent în Galeria națională, este unul și același cu cel reprodus în monografiile pictorilor Rosenthal și Negulici ca operă a respectivilor artiști.

Rămîne de lămurit problema paternității acestui portret considerat în 1933, cînd a figurat în retrospectiva Negulici ca operă a lui Negulici și în 1955 ca operă a lui Rosenthal, în monografia respectivă. Negulici este autorul a patru acuarele reprezentînd pe membrii familiei Vlădăianu: Elisa, Verona, Sofia și Mihail. Masinca

Filitti născută Vlădăianu, era soră cu cei patru Vlădăeni, portretizați de Negulici în acuarelă. Acuarelele reprezentând pe cei patru frați ai Masincăi Filitti (nesemnate, nedatate, provenite din col. N. Ionescu-Barbă), se află la Secția de grafică a muzeului nostru. Ele au figurat la retrospectiva Negulici din 1934 și sînt trecute în catalogul lucrărilor artistului publicat în 1963, figurează și în monografia din 1933 și în alte publicații despre Negulici. Nu numai că personajele pictate în acuarelă seamănă și au același aer de familie cu Masinca Filitti, dar este foarte firesc că cel care a portretizat pe cei patru membrii ai familiei Vlădăianu să facă și portretul sorei lor, Masinca.

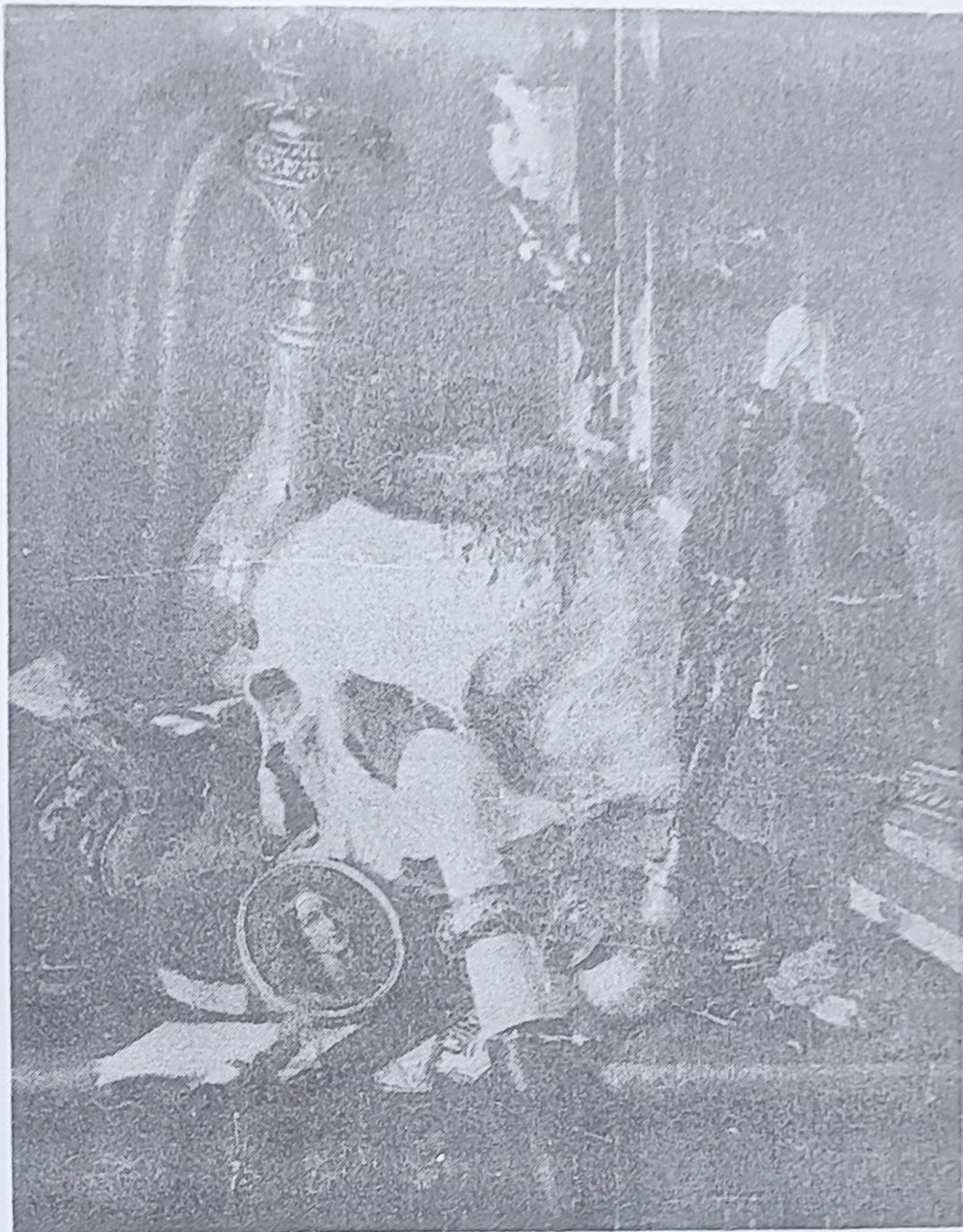
Circulația în timp a lucrării a făcut ca ea să fie socotită în 1948 o operă ce poate fi atribuită lui Rosenthal și înregistrată ca atare în evidența Galeriei naționale. În actele colecției N. Ionescu-Barbă din care provine (proces verbal nr. 26 din august 1948, p. 59, nr. 505, portretul figurează la "Anonim" dar personajul este menționat ca reprezentînd pe Masinca Filitti. Faptul că lucrarea apare în 1963 în catalogul operei lui Negulici, cu indicația de colecție particulară și nu ca aparținînd Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, se explică tocmai prin cele menționate mai sus. La întocmirea catalogului, autoarea a consemnat toate operele lui I. Negulici din patrimoniul Galeriei Naționale, dar neștiind în ce colecție se mai află lucrarea pe care în 1933 și 1939 o studiasse în colecția N. Ionescu-Barbă, a trecut-o în catalog ca figurînd în colecție particulară. Ea se află însă în evidența Galeriei naționale în lotul operelor lui Rosenthal, care nu făceau obiectul studiului respectiv și deci nu aveau decă să fie cercetate. Ținînd seama de datele consemnate în publicațiile citate cum și de faptul că portretul, din cauza unei atribuții eronate a figurat în Galeria națională drept un portret de Rosenthal, lucrarea nu poate fi considerată operă a pictorului C. D. Rosenthal. După datele existente, ea poate fi atribuită lui I. Negulici.

Toate aceste știri cu caracter de amănunt, ivite pe parcursul unor studii de documentare privind portretele secolului al XIX-lea, pot informa istoricul care adîncește problemele largi de sinteză ale unei activități artistice, pe cele ale epocii respective și în special pot servi studiului celui care se ocupă de opera lui C. D. Rosenthal.

N O T E :

- 1/ Semnat și datat stg. jos cu roșu: Souvenir du frère Rosenthal 1848.
- 2/ Lucrarea se află în Galeria Națională (inv.nr.4732). Despre existența originalului nu avem nici o știre (pe copie autorul a scris. Cop. după Rosenthal, Vermont 1866).
- 3/ Ion Frunzetti: C.D.Rosenthal, E.S.P.L.A., 1955.
- 4/ Lucia Dracopil Ispir: Pictorul revoluționar I.Negulici, 1812-1851. Sfatul Popular al Regiunii Ploiești, Tip.Fondul Plastic, București, 1963.
- 5/ Lucia Dracopol Ispir: Pictorul Negulici, București. 1939.

C.D. Rosenthal:
Natură statică



Rosenthal C.D.
Portret de bărbat.

C.D. Rosenthal
- La fântână -
(Autoportret)



C.D. Rosenthal
Portret de femeie.

UN TABLOU NECUNOSCUȚ DE CONSTANTIN LECCA
IN R.P. BULGARIA

Beatrice Bednarik
Muzeograf principal la
Muzeul de artă al Republicii
Socialiste România

Cu ocazia călătoriei de studii, întreprinse în anul 1965 în Republica Populară Bulgaria, am descoperit într-o colecție particulară din Sofia un tablou de pictorul român Constantin Lecca. Acesta reprezintă portretul unui demnitar al vieții publice a Bulgariiei din perioada imediat următoare proclamării independenței acestei țări și care a avut legături cu Țara Românească.

Dar, înainte de a intra în analiza lucrării, să încercăm a schița, foarte succint, importanța autorului ei, Constantin Lecca, în cadrul dezvoltării picturii românești în secolul XIX.

Lecca s-a născut în anul 1807^{1/}, la Brașov, dintr-o familie de negustori, români macedoneni, stabiliți de multă vreme în acel oraș. A urmat întâi școala românească din Schei, completându-și educația în casă prin învățarea limbilor străine. Și-a continuat studiile la Blaj, apoi la Budapesta.

În vremea aceea, la Buda se dezvoltase un centru de cultură al "Școalei ardelenne" a lui Petru Maior. Aci a apărut întâia revistă română, sub titlul de Biblioteca Românească. Conducătorul ei era Zaharia Carcalechi, brașovean ca și Lecca, iar revista avea drept menire apărarea drepturilor poporului român. Colaboratorii cei mai importanți ai revistei erau Damaschin Bojâncă, Ioan Maiorescu, tatăl lui Titu Maiorescu și Constantin Lecca.

La Buda, Lecca își formase o cultură istorică, necesară muncii sale de colaborator. Desenele pe care le întocmea, în procedul litografiei, erau bazate pe o serioasă muncă de documentare. Pe lângă figurile însemnate din istoria poporului român, artistul publica în revistă și studii istorice precum și literatură. Curînd el deveni

ajutorul cel mai prețios al conducerii revistei. Preocuparea sa de căpetenie rămânea însă tot pictura, pentru perfecționarea căreia Lecca a plecat în mai multe călătorii de studii la Viena și mai târziu la Roma.

Prin aplicarea regulamentului organic din 1832, se crease la Craiova o catedră de desen și caligrafie. Această catedră o va ocupa Lecca, întors în țară, în anul 1834. El devine astfel primul profesor român de desen din Țara Românească, la București funcționând croatul Wallenstein. Printre elevii lui Constantin Lecca, întâlnim la Școala Centrală din Craiova pe Theodor Aman. Dovada unor legături existente între pictorul brașovean și familia acestuia din urmă, este portretul lui Dimitrie Aman, pictat de Lecca. La Craiova, artistul se ocupă și cu pictura monumentală, decorând biserica Madona Dudu.

Încă din vremea studenției, Lecca dovedise o înclinare pentru literatură. Pictorul deschise în 1837 o tipografie și totodată, pune bazele unei reviste. Colegii lui pe tărîm literar, Asachi, Bariț și Heliade îl încurajau. Din punct de vedere al valorii sale, această revistă nu era inferioară celorlalte din acea vreme; ea aducea însă ceva nou în literatura română. Pînă în acel moment, cultura germană pătrunsese dificil și cu timiditate. Și înainte de apariția acestei reviste se făcuseră unele traduceri din limba germană, dar mai toate erau venite prin intermediul limbilor greacă și franceză. Odată cu apariția revistelor ardeleni, își făcuse drum în literatura noastră și literatura germană, prin traduceri directe din această limbă. Primele traduceri din limba germană apăruseră în Biblioteca Românească din Buda și fuseseră semnate de Constantin Lecca și Carcalechi.

Cum Lecca nu era un creator în materie de literatură, el începu să umple paginile revistei sale craiovene cu traduceri din limba germană. Insuși Alecsandri a fost influențat în unele din năvelile sale de aceste traduceri ale lui Lecca (de exemplu "Istoria unui galbăn" și altele).

Revoluția din 1848 pune capăt șederii pictorului la Craiova. În urma evenimentelor petrecute, Lecca părăsește acest oraș. Artistul se refugiază în același an la Brașov. Nu se știe dacă Lecca s-a dus la Brașov pentru că acest oraș era locul de întâlnire al pro-

scrișilor sau numai pentru că era locul său de baștină. Acolo erau adunați toți revoluționarii: Sion, Alecsandri, Alecu Russo și alții. Lecca sta mai retras, fiind ocupat cu pictura bisericii din Schei. Acolo el întâlnește pe tânărul pictor Mișu Popp, cu care legă o strînsă prietenie.

În anul 1851 Lecca este numit profesor de desen la București, la școala de la Sf. Sava. Când Nicolae Grigorescu cere o bursă pentru studii în străinătate, el este sfătuit să ia lecții cu Lecca, lucru ce atestă renumele pe care și-l făcuse pictorul brașovean în capitala țării. În anul 1864, când se crează la București școala de belle-arte, pe Lecca nu-l găsim printre profesori. Retrăgîndu-se din cariera didactică, el activează apoi aproape exclusiv în domeniul picturii de șevalet și anume în genul portretului.

La expozițiile care încep să se organizeze în fiecare an, artistul nu expune decît o singură dată. Pînă la sfîrșitul vieții, adică pînă în anul 1887, artistul trăiește retras la București, uitat de toți. Vestea morții sale nu este consemnată în nici un ziar al vremii, nici un articol nu amintește de activitatea unuia dintre primii pictori români moderni.

Lecca a fost înainte de toate un om de cultură, care însuflețit de un patriotism curat, a dorit să contribuie sub toate formele la ridicarea poporului său. Pictînd biserici, traducînd piese de teatru și nuvele, conducînd o tipografie și tipărind o revistă în care apăreau uneori și lucrările literare originale, Lecca a adus contribuția lui la dezvoltarea culturii române în secolul XIX.

Ca pictor Lecca prezintă mai mult o semnificație istorică. El este unul dintre primii pictori români care se pregătesc în străinătate și care fac tranziția de la pictura de biserici cu caracter bizantin, la pictura bisericească de concepție occidentală. Lecca a adus o contribuție însemnată la dezvoltarea picturii noastre și prin crearea compoziției istorice. Luînd parte la mișcarea patriotică de trezire și însuflețire a sentimentului național, el pictează o serie de tablouri în care evocă momente importante din istoria patriei ca: legenda descălecatului lui Dragoș Vodă în Moldova, legenda lui Radu Negru în Muntenia, scene din viața lui Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu și Constantin Brîncoveanu. De asemenea el pictează tablouri cu subiecte ca: "Impăcarea între cei doi domni" (Ma-

tei Basarab și Vasile Lupu) și "Întîlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare". Unele dintre aceste lucrări făcute și cu scopul de a fi multiplicare, prin procedeul litografiei, au contribuit timp îndelungat la educarea patriotică a poporului nostru, fiind utilizate și ca material didactic. Desigur, unele inadvertente în documentare, contribuie, pe lîngă oarecare retorism și rigiditate, la limitele operei lui Lecca.

Dar cea mai durabilă parte a operei sale rămîn portretele; o însemnată galerie de figuri, adeseori cu importanță istorică. Ele sînt, majoritatea, documente ale chipului și costumelor oamenilor epocii dintre 1830 - 1860. Aceste portrete, conștiincios observate, chiar dacă nu prezintă o deosebită adîncime psihologică, sau o înaltă măiestrie picturală, nu sînt totuși lipsite de farmec.

După ce am văzut semnificația și rolul îndeplinit de Constantin Lecca în perioada de început a picturii românești, să ne întoarcem la obiectul comunicării noastre de astăzi.

Unul dintre portretele executate de Lecca în ultima parte a vieții sale este figura lui Dimităr Alekov Krastici (născut la Svis-tavi în anul 1832, mort în aceeași localitate în 1908). Personajul, după ce a făcut studiile de drept la Constantinopol, a fost judecător la Svistov și Russe. În anul 1879 a fost ales deputat în prima adunare națională a Bulgariei. Cunoștea limba română și a activat o vreme ca reprezentant al unei firme bulgare la București, în care timp a fost și portretizat de Constantin Lecca.

Înșușirile de desen și de culoare ale tabloului prezintă anumite calități, dar și anumite limite, de oarecare primitivism. Dacă fața este bine desenată, și mai ales ochii, mîinile sînt cam simplist rezolvate. Pe de altă parte, din punct cromatic, în timp ce negrul hainelor prezintă o oarecare valorație destul de interesantă, fundalul cenușiu este monoton, lucru de altfel caracteristic multora din portretele acestui artist. În tablou, există totuși o anumită tendință de armonie cromatică, prin alternarea ocrului-roz al carnației cu cenușiiul fondului, prin repetarea verdelui vestei în culoarea tapiseriei fotoliului, în sfîrșit prin alăturarea anti-tetică a negrului hainelor - pe care strălucește o agrafă cu lanț de aur - și cravata papillon, cu albul cămășii. Gama cromatică este totuși cam arbitrar completată prin albastrul scoatelor cărții ce

o ține în mână, culoare care se repetă de altfel la pietrele nasturilor de aur ai cămășii.

Tabloul (ulei pe pânză 920 x 710) este semnat, în dreapta jos cu negru - brun: "Lecca", iar dedesubt, data abia vizibil cu aceeași culoare: "1857".

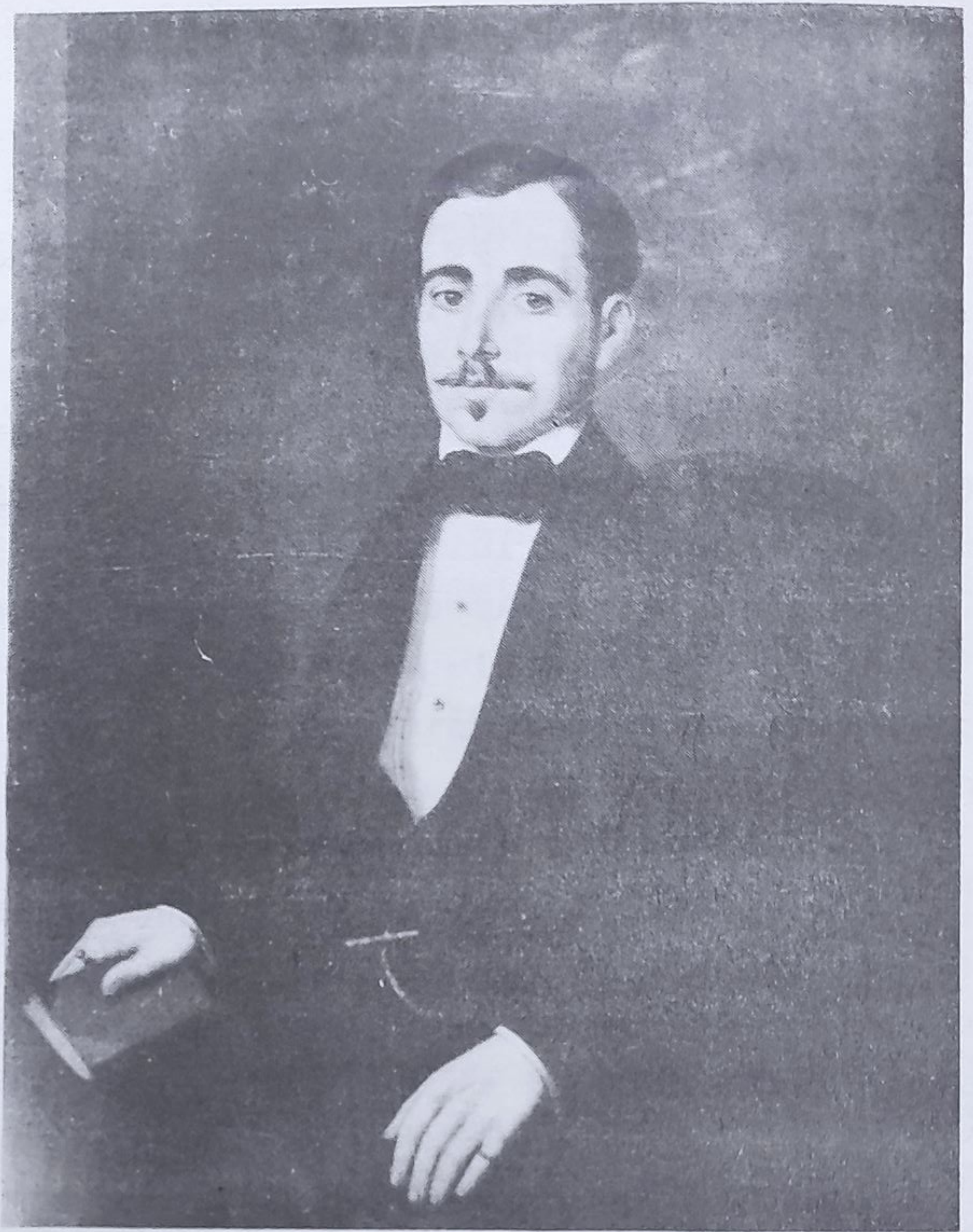
Dintre toate elementele de comparație examinate, concepția și factura tabloului descoperit în Bulgaria se aseamănă cel mai mult cu "Portretul lui Alecu Racottă" (ulei pe pânză - 920 x 710), semnat și datat dreapta jos cu negru: "Lecca 1856", existent la Muzeul de artă din Cluj. Ambele tablouri datează din aceeași fază de creație a artistului, poartă aceleași caractere de semnătură și prezintă dimensiuni identice.

Tabloul lui Constantin Lecca, găsit în Republica Populară Bulgaria, care se pare că este unul dintr-o întreagă serie de opere ale artistului existente în această țară, depășește limitele unei obscure opere de artă; el este mesajul picturii românești pînă departe către sud, pe meleagurile țării vecine.

N O T E:

- 1/ Brezianu Barbu: "Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca", în Studii și Cercetări de Istoria Artei, anul VII, 1960, pag. 239-241.

F.6 Cda.13906/1967



Portretul lui Dimităr
Alekov Krastici (Sofia)
(Colecția particulară)



Portretul lui Alecu
Racotă (Muzeul de
Artă din Cluj).

EPOCA 1848, UNIREA SI MIȘCAREA PROGRESISTA
A SECOLULUI AL XIX-LEA OGLINDITE IN MUNCA
ȘI IN MUZEUL PICTORULUI GH.M.TATTARESCU

Georgeta Wertheimer

Muzeograf la Muzeul pictor
Tattarescu, București

Secolul al XIX-lea a fost pentru țara noastră secolul trecerii de la orînduirea feudală - întîrziată pe aceste meleaguri - spre o nouă orînduire, cea capitalistă.

Marile momente în istoria acestui veac de emancipare sînt în primul rînd 1821, 1840, 1848, 1859 ca și altele mai puțin răsunătoare pe plan politic dar foarte important din punct de vedere social, cultural edilitar, realist.

Muzeul memorial Pictor Gh. Tattarescu, din București, strada Domnița Anastasia 7, este - sîntem convinși - o unitate culturală evocatoare și educativă de mare importanță, deoarece trei aspecte se împlutesc în acest muzeu: istorie, memorial și mai ales artistic.

Scopul acestei comunicări este să arate că Tattarescu - prea puțin cunoscut ca artist luptător - este totuși unul care a înțeles să-și pună arta în slujba unor idei înaintate, începînd din anii Revoluției, la care îl vedem că participă din depărtata Italie (unde se află la studii) prin schițe, desene și picturi, adevărate manifeste politice, prin note de călătorie, scrisori pline de avînt patriotic și bine înțeles prin portretele multor capi ai mișcării.

În jurnalul său de călătorie în Italia, expus în muzeu, ne relatează, printre altele, cu ce români s-a întîlnit la Roma: cu pictorul Constantin Lecca, mai apoi cu Al. Orescu, student în arhitectură. Dar întîlnirea pictorului nostru cea mai importantă este cea din aprilie 1847, cînd - venind de la Palermo - Nicolae Băl-

cescu sosește la Roma însoțit de Ion Arcescu - cîrmuitor de Romani în timpul Revoluției de la 1848. Tattarescu, bucuros să-l călăuzească prin marele oraș, ajută pe Bălcescu să caute documente istorice, discută cu cei doi prieteni situația politică, se entuziasmează pentru planurile lor, desenează pe Bălcescu, la profil, în creion și pictează pe Ion Arcescu (portret semnat și datat: Roma 1847, astăzi aparținînd Galeriei naționale). După 10-11 zile numai petrecute acolo^{1/}, Bălcescu pleacă înapoi în Franța, încîntat de Roma unde - scrie el lui Vasile Alecsandri - a făcut și descoperiri interesante.

Aflînd în vara 1848 despre evenimentele din țară, Tattarescu scrie pe adresa lui Arcescu: "Însfîrșit primii auritele tale noutăți ceva mai zîmbitoare... pentru scumpa noastră patrie ce meritează ca toți într-o lovire să ne ridicăm spre ajutoru-i".

La 27 iulie îi scrie din nou: "Nu-ți pot exprima bucuria sufletului meu ce găsi în scrisoarea ta de astăzi pentru noile reforme ale iubitei noastre țări! Și de curajul fraților noștri ce-și l-au arătat la cea împrejurare cu tr... (trădătorii)".

Entuziasmat de succesul prietenilor din țară, el schițează cîteva alegorii reprezentînd o femeie eroică cu steagul în mînă, gata să lupte, profilată pe peisajul bucureștean. Dar trei luni mai tîrziu, știrea luptei din Dealul Spirei la 13 septembrie îl umple de durere; el scrie că s-au înecat nădejile generației lui și desenează un sarcofag cu inscripția 1848, la căpătîiul căruia plînge o femeie îndoliată, simbolizînd țara și durerea fiilor ei.

Trebuie să amintesc aici că, în numărul din 16 august al ziarului "Poporul Suveran", editat de Dim. Bolintineanu, prietenii din București, care aflaseră de premiul I dobîndit la concursul din Roma de Tattarescu și de lipsurile pe care el le îndura acolo, publică un articol criticînd pe economul Filoftei că nu sprijină pe acest român cu bursa promisă de defunctul episcop și ziarul inițiază chiar o subscripție în favoarea pictorului. Acest gen este încă o dovadă că "patruzecișioptiștii" îl considerau într-adevăr pe Tattarescu ca nădejde a "Frăției" în ramura artelor plastice.

Amărăciunea eșecului nu-l face însă pe Tattarescu să-și piardă nădejdea în viitor și el concepe proiectul unei vaste com-

poziții alegorice care să întrupeze idealurile Revoluției pe steagul tricolor al căreia luptătorii scriseseră: "Dreptate și Frăție".

O altă dovadă că Tattarescu se bucura de încrederea "pașoptiștilor" este o epistolă a lui Al.G.Golescu, scrisă în limba franceză către vărul său Ștefan Golescu, în ajunul Revoluției de la 1848 și expusă în muzeu, în care scrie: "... O muzică națională este ca vibrația palpitantă a inimii națiunii, un tablou sau o statuie națională este ca întruparea unei mari gândiri naționale. Poporul o înțelege pentru că are o formă sensibilă care se transmite din generație în generație... Unde sînt pictorii și sculptorii în stare să prindă o gândire națională și să-i dea corp și viață pe o bucată de pînză sau sub loviturile de daltă? Nicăieri nu au răsărit pînă acum la orizontul Românismului!... dar iată că se prezintă astăzi un tînăr valah care a și dat dovezi neîndoieelnice de talent în pictură. Nu este oare datoria noastră să-l încurajem ? Acest tînăr valah este domnul Tattarescu..."

Această concepție a "Frăției" din patria lui despre arta purtătoare de mesaj, despre rolul ei înălțător în educația politico-socială a maselor va fi contribuit să inspire pictorului acele compoziții legate de Revoluție, menționate mai sus și chiar atitudinea lui democrată și progresistă față de alte evenimente ulterioare.

În 1849, cînd se întoarce la Roma după o lună de studii la Florența, el începe să picteze "Renașterea României", intitulată uneori "Deșteptarea României". Compoziția aceasta de 2,30 m pe 1,54 m tratează problema națională, problema socială și cea culturală într-o formă alegorică foarte inspirată, ușor de înțeles pentru cei care trăiseră evenimentele de la 1848. Problema socială ne este înfățișată printr-o femeie frumoasă culcată pe drapelul țării: România care se deșteaptă la o viață nouă cu lanțul scâlțierii: România care se deșteaptă la o viață nouă cu lanțul scâlțierii și sabia dușmană frîntă la picioare. În stînga, cornul abundenței cu fructe și spice de grîu ne amintește bogățiile țării. Scena din dreapta reprezintă pentru prima dată în plastica românească viața țăranilor: o familie trăind într-o colibă la poalele munților. Iar figura alegorică care "ridică vălul obscurității de pe ochii României" este "îngerul Dreptății care îi arată că progresul țării va veni prin credință, știință și artă", un îndemn pen-

tru luminarea poporului și pentru răspîndirea culturii. Culoarele steagului din acest tablou neputînd fi cele decretate de "Guvernul Vremelnic" de la 1848, căci în acest caz tabloul risca să nu fie primit în nici o expoziție, Tattarescu rezolvă problema în mod ingenios: drapelul prezintă cele două culori oficiale ale Munteniei - albastru și galben - dar de vârful lui pictorul leagă o eșarfă roșie care îmbină astfel aspirațiile revoluționare cu năzuința unirii Munteniei și Moldovei în viitor. Este neîndoiește că lucrarea a fost concepută și executată de pictor cu intenția de a salva ideile revoluției de la 1848, căci în iarna anului 1849 Tattarescu scrie lui Bălcescu, ajuns în exil la Paris, că "vrea să lucreze ceva care să rămână țării" (ciorna scrisorii se găsește la muzeu).

Expus la Roma, tabloul "Renașterea României" a fost foarte folositor pentru cauza românilor, care pe vremea aceea erau puțin cunoscuți în mulțimea de popoare asuprite de imperiul otoman. Tabloul a fost trimis apoi la București, unde a fost expus, timp de trei luni la singura noastră școală înaltă - Liceul Sf. Sava. Tabloul a influențat nu numai asupra generației școlarilor dar a fost îndrăgit și de populația Bucureștiului, care a trecut prin fața lui în pelerinaj, admirîndu-l ca o minune artistică și prețuindu-l ca un manifest politic. Rolul tabloului nu s-a limitat aici, căci "Renașterea României" a determinat înființarea primului muzeu de tablouri în București, lucrarea fiind înscrisă în cel dintîi inventar de muzeu la nr.1.

Organizarea acestei prime pinacoteci la București, Tattarescu o plănuise de mult cum rezultă dintr-o scrisoare către C. Crețulescu: "Mi-am pus în cap să formăm și noi o galerieară cît de mică" care să fie înzestrată "atît cu ceea ce voi putea să fac eu, compoziții d-ale mele originale, cum și de copii mai alese" și înființarea muzeului la 23 decembrie 1850 poate fi considerată ca una dintre realizările progresiste ale pictorului Tattarescu.

Un alt capitol important al legăturilor lui Tattarescu cu Revoluția de la 1848, îl constituie chipurile "pașoptiștilor" redate de pictorul nostru cu o măiestrie care face dintr-însele o minerie a portretului realist-psihologic pentru arta românească. Portretul generalului Gh. Magheru fost pandur al lui Tudor Vladimirescu,

se înscrie în şirul portretelor "paşoptiştilor". Pictat la Veneţia în mărime naturală cu peisajul lagunelor dincolo de o fereastră deschisă, lucrarea este dublată de un al doilea portret al aceluiaşi - numai capul - datat tot din vara 1851, din Veneţia, care nu ne era cunoscut pînă ce ne-a fost readus cu prilejul întoarcerii tezaurului nostru de la Moscova. Faţa palidă, brăzdată de cute adînci, arată dîrzenia luptătorului, suferinţa morală a comandantului oştirii revoluţionare condamnat la inacţiune şi muncit de dorul de ţară.

Cu o lună mai tîrziu, în capitala Franţei, Tattarescu regăseşte prietenul său, Nicolae Bălcescu, slăbit fiziceşte dar cu figura spiritualizată de gîndurile înalte care îi dau încă putere să scrie, să lupte şi să însufleţească şi pe cei care îl înconjoară. Ochii lui privesc parcă în viitor cu încredere în izbînda cauzei căreia şi-a închinat viaţa şi cu seninătatea conştiinţei împăcate. Aşa l-a redat pictorul cu emoţie şi profundă înţelegere în cele trei portrete - aproape identice - făcute în august 1851 la Paris, de unde va pleca la 10 septembrie pentru a vizita şi Londra, înainte de a se întoarce definitiv în patrie.

Din unele notiţe ale pictorului şi după darul lui Ştefan Golescu autograful lui ca "Suvenir d'amicitie", păstrat în muzeu şi datat din ajunul plecării lui Tattarescu din Paris - 9 septembrie 1951 - rezultă ca şi acestui compatriot emigrat vremelnic i-a făcut portretul, cum îl va face la întoarcerea în ţară multor alţi luptători şi prieteni ai Revoluţiei, cu aceeaşi pătrundere psihologică şi măiestrie tehnică. Amintim de excelentul portret - aflat în muzeu - al Arhimandritului Tîrgşoreanu, revoluţionar şi el, ca şi de cel al fiului generalului Magheru, despre care tînărul scrie sorei sale Alexandrina la Viena că este "foarte reuşit".

În cursul anului 1852, Tattarescu, martor al frămîntărilor din vara şi toamna petrecute de el în Franţa, se întoarce în ţară şi revede cu drag Buzăul, pe unchiul Teodorescu şi familia. La îndemnul celor din Paris, el mai întreprinde şi o călătorie la Constantinopol şi Brussa cu o misiune faţă de membrii Frăţiei ţinuţi în exil de turci. Prudenţa impusă de situaţia politică ne explică lipsa altor dovezi ale acestui fapt, în afara unor schiţe cu vederi din Brussa şi insula Prinkipo într-un caiet. Suferinţele ro-

mânilor, dorul lor de țară și nesiguranța zilei de mâine ca și moartea unora dintre ei, de pildă a lui Negulici, pictor și el, înmormântat la Pera, a mișcat adânc pe Tattarescu, cum și odiseea tristă din vară și toamnă a lui Bălcescu, venit să revadă patria dar silit în cele din urmă să plece din nou în exil. Moartea luptătorului revoluționar în singurătate și în lipsuri, la 29 noiembrie la Palermo, inspiră pictorului Tattarescu aceea alegorie "Nemesis, zeița răzbunării".

Aceasta este a doua mare compoziție în ulei a lui, cu tema politică, prima făcută după întoarcerea în patrie și datată: București, 1853. Lucrarea este un protest patriotic al pictorului la aflarea morții marelui luptător în exil și intră în cadrul "Munei de doliu" inițiată de exilații din apus - la 7 ianuarie 1853 - pentru pierderea celui mai demn dintre frați și pentru sufletul lui de erou ca "singura demonstrație publică ce ne este iertat astăzi durerii noastre". Tabloul vrea să sugereze că va fi pedepsit cu fulgere și trăznete cel care a trimis la moarte pe meleaguri străine pe cei mai viteji "frați" ai mișcării de la 1848. Prin "Nemesis", ca și prin "Renașterea României", din 1850, Tattarescu aduce contribuția sa la arta militantă, purtătoare de mesaj, bogată în idei și suflu epic preconizată de revoluționarii noștri prin pana lui Al.G.Golescu (Arăpilă).

În 1857 Tattarescu va desena și o alegorie a Unirii Țarilor Românești, prima imagine răspândită în momentul convocării Divanurilor ad-hoc, sub forma unei litografii executată de August Strixner (artist vienez, refugiat la București, după revoluția din 1848 de la Viena).

După întoarcerea în patrie, Tattarescu se va consacra mai ales portretului - gen mai adecuat talentului și preocupării lui de definire a psihologiei omenești, cum o dovedise și în primele lucrări citate: Ion Arcescu, Bălcescu, Magheru. El continua să picteze pe mulți alți partizani ai Revoluției: Crețulescu cu familia lor, Al.Kirilloff, Arhimandritul Tîrghoreanu, C.Lecca și alții.

Prin unele dintre aceste portrete, Tattarescu merită să fie considerat nu numai ca marele portretist al "patruzecișioptiștilor", dar și ca primul artist clasic în evoluția portretului românesc.

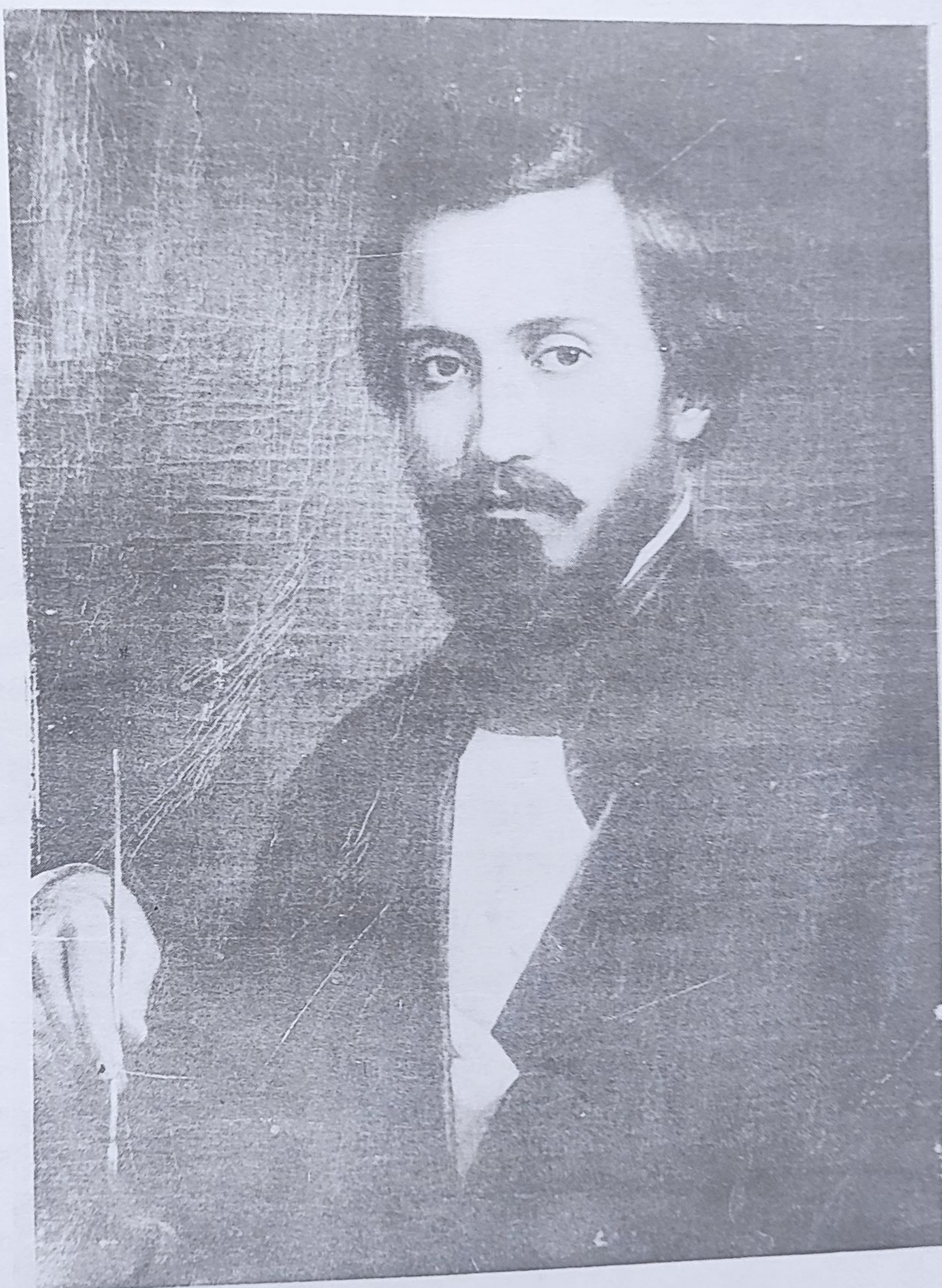
Ne mai rămâne să descriem și activitatea pictorului Tattarescu pentru progresul cultural al țării în ultimii patruzeci de ani de viață. Lupta lui pentru promovarea învățămîntului artistic începută ca profesor la Sf. Sava și Matei Basarab îi va inspira de la 1859 înainte o campanie susținută de lămurire a forurilor conducătoare pentru crearea Școlii de Belle-Arte. Școala va fi deschisă în 1864, după programul alcătuit de Tattarescu, care îi va fi profesor timp de 30 ani, predînd și gratuit atunci cînd schimbarea domniei va face ca bugetul școlii să fie suprimat "pentru economii".

Dar activitatea lui Tattarescu pentru educația poporului nu s-a mărginit numai la profesorat. El a mai contribuit la fondarea Ateneului Român, alături de C. Esarcu, fiind casierul onorific al acelui comitet care se străduia acum 100 de ani să înzestreze capitala noastră cu o sală de conferințe și de concerte populare. Iar casa de bani unde au fost strînse fondurile pentru construcția actualei clădiri a Ateneului face și ea parte din inventarul muzeului, împreună cu prospectul tipărit atunci.

A fost de asemenea unul din fondatorii "Societății pentru învățătura poporului român", destinată să înființeze școli normale, primele fiind cele din București, Ploiești, Piatra Neamț și Bîrlad - apoi "Școli de adulți diminciale și cursuri serale", "Școli de meserii", "Școli de comerț", iar în 1872 a fost printre fondatorii societății "Amicii Bellelor-Arte".

La vîrsta de 55 de ani ai săi, dezamăgit de ambianta politică din țară și încurajînd din nou mișcarea țărănească care se profilează în acele zile (1875), Tattarescu concepe tabloul "Țăranul de la Dunăre", ultima lui compoziție cu temă politică. Ea se inspiră din legenda care spune că un locuitor al Daciei colonizate de romani, indignat de asuprirea acestora - pe vremea lui Marc Aureliu - pleacă pe jos la Roma, înfruntînd toate primejdiile, pentru a protesta în fața senatului roman. Este un moment caracteristic din lupta de veacuri a omului din popor care se ridică demn și eroic pentru a-și apăra drepturile și libertatea așa cum au făcut în epoca lor Horia, Cloșca și Crișan, apoi Tudor Vladimirescu, Bălcescu și membrii Frăției.

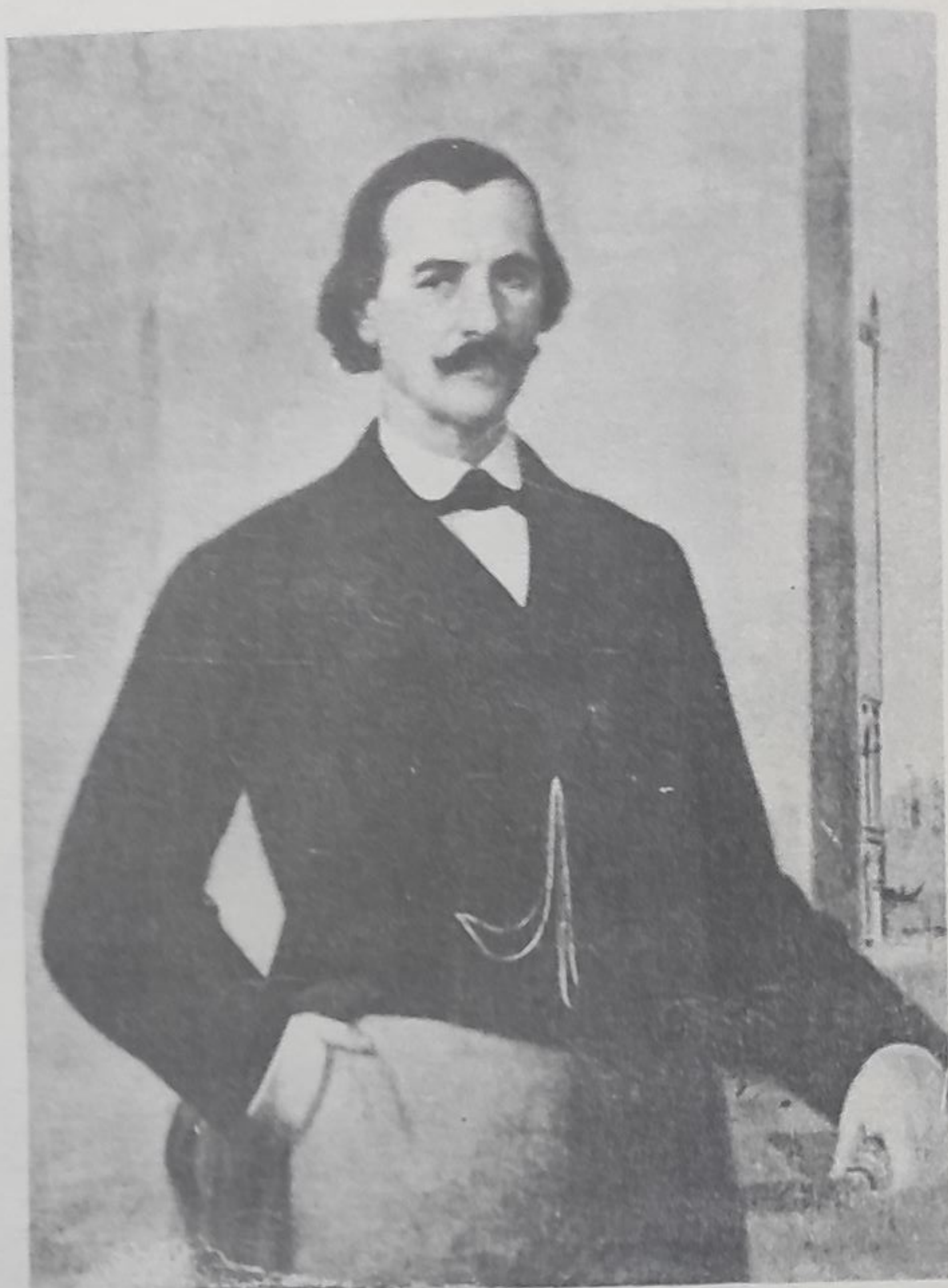
În anii puterii populare s-a deschis în casa pictorului un muzeu memorial în care opera și pilda vieții acestui bun român - Gheorghe M. Tattarescu, constituiesc o școală vie de educație a maselor muncitoare de toate vîrstele.



Gh.Tattarescu: Autoportret (1856).



Gh. Tattarescu:
Renașterea României.



Gh. Tattarescu:
Generalul Gh. Magheru.
(Veneția 1851).



Aspect din Muzeul "Pictor Gh. Tattarescu"
(în centru, tabloul Nemesis).

PICTURI DE SAVA HENTIA DIN COLECTIA
FIICEI SALE AURELIA VASIU

Dinu VasIU

Muzeograf la secția de
artă a Muzeului regional
Brașov

Pictorul Sava Henția este un artist cu merite deosebite în evoluția picturii românești de la academism către realismul modern.

Pictura lui Sava Henția, modestă în aparențe dar profundă și de o înaltă ținută artistică, reprezintă o treaptă sigură, un punct de sprijin, în drumul ascendent al plastice românești.

În studiul de față, îmi iau sarcina să prezint o colecție bogată și variată de picturi originale de Sava Henția, păstrate de fiica sa Aurelia, căsătorită VasIU, cu domiciliul în București, Bd. Magheru nr.9.

În colecție se găsesc câteva studii în ulei, schițe de compoziție, lucrate de Sava Henția la Paris și doresc să încep cu aceste studii, care, de rapt, sînt lucrări finisate, de sine stătătoare, ca să păstrez ordinea cronologică și de evoluție a artistului.

La Paris, în atelierul pictorului Cabanel, Sava Henția primește o educație artistică pur academică, însă de cultură multilaterală, cu tematică din mitologie, istorie, religie și chiar din evenimente contemporane, dar mai ales își însușește o pregătire de virtuozitate compozițională.

Pe lîngă studiul riguros academic impus de școală, artistul manifestă încă de pe atunci tendințe către o pictură interpretativă, cu aspirații umanitare și care îl îndrumază treptat către pictura de gen.

Devine sensibil de asemenea și la influențele romantice, exercitate mai ales de Delacroix, prin alegerea de subiecte pline de dramatism și idei generoase.

Din perioada de studii, în colecție se găsesc compoziții din domenii foarte variate.

Vedem cum din mitologie și istoria mai apropiată, din legendele medievale, pictorul descinde cu ușurință în contemporaneitate, arătând fragmente din frământările populare, care agitău pe atunci străzile Parisului.

Fără să devină retoric, fără să fie răscolitor, fără să caute să impresioneze cu orice preț, moderat în efectele dramatice, echilibrat în nuanțare, cu multă economie de mijloace și multă măiestrie, Sava Henția încheagă imagini veridice și ne face părtași la sentimentele și gândurile sale.

Iată într-o asemenea schiță de compoziție în urma luptelor de stradă purtate de comunarzi, o femeie omorâtă, lungită pe caldarâm, în fața unei case răvășită și ea. Este investmintată în albastru, cu marama desfășurată pe pavaj, cu capul căzut într-o parte, cu genunchiul drept ridicat pe piciorul stâng. Un copil culcat alături, între brațul și corpul femeii, încearcă cu disperare să o trezească. Dincolo de ele un câine urlă deznădăjduit. Atmosferă sumbră. Ca o mijire de speranță totuși, ca un simbol al idealului pentru care s-au consumat jertfele, un porumbel alb își ia zborul de lângă capul femeii.

Pictura de mici dimensiuni, depășește limitele unui studiu. Cizelată și finisată ca o bijuterie, este o operă definitivă, de mare valoare artistică. Nu are aproape nimic din netezimea culorilor neutre și ilustrativul academic. Respectul pentru amănunt și finisajul îngrijit, nu stînjenesc cu nimic vigoarea impresiei. Griurile tragicei viziuni crează un mediu însuflețit, cu autentic specific local și însușire evocatoare.

Chiar și în picturi cu temă de legendă, cum este schița de compoziție "Genoveva de Brabant", răzbește un puternic realism. La gura unei peșteri, așezată pe o piatră, goală ca toate sălbăticiunile pădurii, cu care împărtășește aceeași viață, Genoveva își alăptează pruncul așezat pe genunchi. Nici o idealizare cu pretenții poetice, în aproape lipsite de frumusețe trăsăturile și formele Genovevei, dar multă duioșie și adevăr. În obscuritatea marofinchis de la intrarea în peșteră, pătrunde din stînga o lumină blândă ca mierea, dînd intimitate și căldură scenei.

În alt studiu de compoziție ne este înfățișată moartea Cleopatriei. Pictura este concepută ca o scenă de teatru, așa cum era în spiritul epocii.

Pe o banchetă zace prăbușită Cleopatra, învăluită în văluri străvezii, cu mîna dreaptă apărîndu-și pieptul, cu mîna stîngă căzută de-a lungul corpului. Silueta mult alungită a femeii, taie compoziția într-o albă diagonală, ceea ce sporește dramatismul imaginii. Gestul, atitudinea, păstrează și în fața morții o măreție de regină. Ostașii romani învingători, care pătrund prin stînga în încăpere, cu spade în mîini, privesc cu nepăsare și brutalitate deznodămîntul tragic.

Dramatismul punerii în scenă este completat cu dramatismul pictural. Clarobscururi străvezii și reci, dau imaginii paloarea și suflul înghețat al morții.

În aceste studii de compoziție, vedem că pictorul are ca punct de plecare modalitatea teatrală, convențională de prezentare, proprie academismului, dar reușește să se desprindă, să se depărteze de academism, prin omenescul interpretării, prin orientarea sa progresistă socială și încă o însușire de natură pur picturală. Însușirea de a creea motivului pictat un mediu coloristic care să-i fie propriu și să-i întregască expresia. Este cu adevărat o anticipare, intuitivă deocamdată, a exprimării prin culoare, cu care începe impresionismul.

Evoluția pictorului de la concepția și factura de lucru academică, spre o interpretare mai liberă, apropiată de impresionism, se poate bine urmări în portretele sale, naturi statice, peisaje.

În colecția familială se găsesc numeroase portrete de familie. Ale soției sale Irina, ale riicelor sale Anesia și Aurelia, ale băieților Virgil și Alexandru. Portretele se disting în primul rînd prin atașamentul sufletesc cu care au fost pictate. Sava Henția și-a iubit mult familia. Pentru buna întreținere și fericirea familiei, sacrifică puterea sa de muncă, timpul său și în mare măsură chiar profesiunea.

Cele mai vechi portrete de familie sînt ale soției sale Irina. Cu o rară gingășie sînt redată trăsăturile delicate, cu ochi blînzi, gură mică cu buze răsfrînte, frunte senină ușor bombată, cu coafură adunată deasupra capului. Poartă rochie neagră de sea-

ră, decoltată pînă la jumătatea umerilor, cu mîneci scurte, rochia tivită cu garnitură discretă de fir de aur. În jurul gîtului și pe piept un pandantiv aplicat pe panglică de catifea neagră. Cercei lungi în urechi.

Ne impresionează în portret frăgezimea tinereții, marea seninătate, calmul și echilibrul interior.

Culoarea figurii este de un ocru foarte complex și neutru prin complexitatea sa, propriu geniului academic, așezat pe desen cu multă sensibilitate. Finisajul picturii este dus pînă la acea miraculoasă contopire a trăsăturilor de penel într-o singură tușă. Nu vezi nicăieri urmele procedeului tehnic ci numai emoția sufletească a artistului, cristalizată în imaginea pictată. De o finețe vecină cu virtuozitatea, portretul este o capodoperă a stilului pur academic.

Intr-o altă pictură o vedem pe soția sa oprită într-un colț de parc. Stă în picioare, dar întoarce capul spre în față și privește cu atenție. Mîna dreaptă se sprijină într-un subțire baston de promenadă, după moda timpului. Este pictată în picioare într-o toaletă neagră, cu faldurile bogate ale rochiei pînă la pămînt. Pieptul și mînecele rochiei - lucrate într-un ajur foarte fin, prin care se străvede carnația.

În jur este sugerat fără detalii, mediul de verdeață și de lumină a unui parc. Culorile sobre au o stravezime care redau bine lumina moale a unei zile cu cerul acoperit.

Felul de a sugera și efectele de plein air, moderate dar evidente, ne arată evoluția artistului, către o pictură de sugestie, de impresii, tendința de a reda o stare anumită a naturii.

Un pas și mai hotărîtor în evoluția sa îl face pictorul în portretele copiilor săi Virgil și Aurica. Se deosebesc fundamental de portretele soției sale, descrise mai sus, atît prin viziunea cît și prin factura de lucru.

Fiul său Virgil a murit la vîrsta de 14 ani. Portretul îl înfățișează la vîrsta de 5 ani, cu păr lung castaniu căzînd în bucle pe umeri, cu breton pe frunte. Figură de băiat cu oval frumos, ochi mari negrii, sprîncene arcuite, nas drept cărnos, gură cu buze răsfrînte, frumos arcuite, bărbie rotundă. Poartă costum de marinier negru, cu garnitură de șireturi albe, pe gulerul larg răsfrînt.

Figura iese dintr-un negru adânc, cu privirea misterios umbrită, cu obrazul în plină lumină. Joc dramatic și romantic al luminei și umbrei.

Culoarea nu mai este neutră. Așezată în pete alăturate, succesiv nuanțate, sugerează material carnația, cu rozurile calde și suave ale tinereții. Și materialitatea părului, a vestimentelor sînt evocate cu aceleași mijloace.

Cu o diversitate de nuanțare încă mai pronunțată este realizat portretul Aureliei.

Ne este arătată la vîrsta de 6 ani. De asemenea cu păr lung, căzînd în bucle pe umeri, cu breton pe frunte și cu o fundă pe păr în partea stîngă. Figura rotundă, cu ochi mari castaniu închis, sprîncene pline arcuite, frumos nas delicat, gură cu buze cărnoase, fine, bărbie rotundă. Poartă costum roșu-grena, închis la gît.

Același clarobscur învăluie figura cu umbre și lumini, dar cu o paletă colorată este redată și umbra și lumina. Griu-uri albastrui, verzui, în jurul ochilor umbriți, în umbrele din jurul gurii, în extremitățile umbrite ale figurii. În plină lumină, strălucitoare și nuanțate treceri, de la un roz calm la îmbujorarea din obraz. Petele de culoare mărunte sau mai largi, sînt așezate unele lîngă altele, cu un veritabil simț impresionist. Și îmbrăcăminte prilejuiește un jos nuanțat de roșuri și brunuri. Se simte grosimea pastei, se simte trăsătura pensulei și mai ales grija pictorului de a le distribui cu artă, de a face din ele anume un argument artistic.

Micul tablou reprezentînd pe Aurelia și Virgil la vîrsta de 5 și 4 ani, din aceeași perioadă de timp, este lucrat cu multă însuflețire.

Doi copii așezați; Aurelia înclinată spre Virgil, îl ține cu mîna stîngă pe după umăr. Vioiciunea figurilor, notația spontană, rezumîndu-se în redarea detaliilor îmbrăcăminte la un eboș fugar, ne arată că artistului îi plăcea să surprindă esențialul din cîteva trăsături bine simțite, fără migala de prisos tipic academică.

Sava Henția a pictat numeroase naturi statice. Pasionat vînător, întoarcerile cu tolba plină, dintr-o expediție vînatorească, se încheiau cu ședințe de pictură și atunci prepelițele,

fazanii, iepurii, rațele sălbatice, ca și uneltele de vânătoare, erau așezate în pitorești combinații și studiate cu pasiune.

Investigările artistului au surprins și întruchipat pe pînă, moliciunea blăni, luciul, și structura penajului, răsfrîngerea luminii pe suprafețele moi, lucioase sau dure.

Natura moartă cu rațe sălbatice din colecția familiei este bine cunoscută, reprodusă și în monografia scrisă de criticul de artă Mircea Popescu. Aprecierile unanime o așează printre cele mai frumoase naturi moarte de acest gen din pictura românească.

Două rațe sălbatice rezemate de o geantă de vânătoare. Una cu capul rezemat pe geantă și penajul spatelui vizibil, alta întoarsă cu puful pieptului spre privitor.

Dacă cumpărăm această natură statică cu rațele sălbatice pictate de Grigorescu, tablou aflat în posesia Muzeului regional din Brașov, rămînem uimiți de apropierea dintre aceste picturi. Este o apropiere de manieră, de concepție, de stil. În același fel trăsătura pensulei urmărește forma, sugerează materia, aceeași nuanțare subtilă de gri-uri. Cu mai multă lejeritate și exuberanță desigur la Grigorescu, mai reținut, mai sobru și mai echilibrat la Sava Henția.

Un alt motiv iubit de artist au fost florile. Trandafirii, crenguțe cu flori de cireși, cu flori de măr, fac parte dintre subiectele preferate.

După naturile statice cu trăsături se păstrează în familie numai copii, foarte fin redat de fiul său Alexandru Henția.

Dintre originale, remarcabile sînt "Florile de cireși", dar mai ales "florile de măr".

În tabloul cu "Florile de cireși", o crenguță cu mănunchiuri de flori dispuse piramidal, așezată într-o cană înaltă de sticlă cu toartă. Dintr-un mediu gri-închis, florile se detașează într-o tratare precisă și largă, chiar cu reliefuri de pastă în sublinierea luminilor. Amănuntul echilibrează bine efectele mari, dînd profunzime și seriozitate picturii.

"Florile de măr" sînt executate în 1902, numai cu doi ani înaintea morții artistului. Face deci parte din ultima perioadă, cînd pictorul stăpînește pe deplin mijloacele unui realism interpretativ.

Intr-o sticlură asemănătoare celor de cerneală, două flori mari de măr cu numeroși boboci în jur. Flori, boboci și frunze pe masă, în jurul sticlurii, își reflectă frăgezimea în luciul mesei. Florile se deschid către privitor ca niște ochi vegetali, cu irisul galben-verzui și cu pleoapele imaculate tivite de un roz închis.

Intimitatea organică, pîlpîirea tăcută, mărunță, de viață florară, este evocată de artist cu gingășie de culoare, cu trăsături spontane și delicate. Fondul maron și garance închis, sobru și cald, dă adîncime picturii.

Însușirile de interpretare realistă, cu mijloace plastice întru totul corespunzătoare genului, sînt la această mică operă de artă, în cea mai mare măsură evidentă, așa încît alcătuiesc o convingătoare dovadă de poziție, înaintat realistă, la care a ajuns Sava Henția către sfîrșitul vieții sale.

Cele două-trei peisagii care se mai păstrau în colecție, au fost în decursul timpului înstrăinate. Unul dintre ele reprezentînd "Cheile Doftanei" de mari dimensiuni, de larg plein-aire, a ajuns în posesia Muzeului din Timișoara.

Se mai păstrează în colecție desene, schițe de compoziție, concepute în creion, pentru subiecte istorice ca "Moartea lui Ștefan cel Mare", "Moartea lui Mihai Viteazul" și o serie de picturi în acuarelă, cu aspecte din vechile noastre tîrguri și mai ales acuarele lucrate de Sava Henția în Bulgaria, la Nicopole, în timpul războiului pentru independența din 1877.

Mai arătăm pentru edificare un aspect din Tîrgul Moșilor, în acuarelă, cu poezia sa rustică și multicoloră, cu felul sensibil și ponderat de a prezenta un ansamblu, caracteristic lui Sava Henția. Îl cunoaștem astfel pe artist și ca maestru al acuarelei.

Terminăm aici șirul prezentărilor din colecție.

Din tot ce am văzut și analizat, se desprinde în mod firesc o concluzie luminoasă, care încununează cu un nimb de aureolă, opera unui artist valoros, cum a fost Sava Henția.

Opera sa mărturisește, cu însușiri de înaltă valoare artistică, despre legătura firească dintre tendințele diferite care apar ca necesitate în dezvoltarea artelor plastice și mai ales despre bogăția de frămîntări din plastica românească și rodnicia lor, în perioada de timp cînd Sava Henția și-a dat contribuția sa.



Sava Henția:
In urma luptelor pur-
tate de comunarzi.



Sava Henția:
Portretul Irinei
soția artistului.

Sava Henția:
Portretul Aureliei,
fiica artistului.



Sava Henția:
Vinat cu rațe sălba-
tice și sitari.



VALERIU MAXIMILIAN ŞI IMRE TAMAS - DATE INEDITE
DESPRE VIAŢA ŞI OPERA LOR

Ovidia Drăgănuş

Şefa secţiei de artă a Muzeului
regional Braşov

În trecutul nu prea îndepărtat al oraşului Braşov, evenimente şi manifestări artistice fără precedent în viaţa sa culturală îşi fac apariţia. Centrul renumiţilor comercianţi şi meşteşugari - breslaşi de toate profesiunile - devine, din a doua jumătate a veacului trecut, leagănul unor personalităţi artistice de seamă - Constantin Lecca, Mişu Popp, George Dima, Fredric Miess, Imre Tamaş, Valeriu Maximilian, Hans Eder, pentru a nu aminti decât câţiva - care aduc o preţioasă contribuţie la formarea şi afirmarea unei vieţi artistice şi culturale atât de imperios cerută de dezvoltarea societăţii şi a oraşului în continuu progres.

Deşi au trecut numai două decenii de când a plecat dintre noi, despre viaţa şi opera lui Valeriu Maximilian nu s-a mai amintit în acest timp. Dar lucrările sale ce oglindesc în imagini vibrante frumuseţea peisajului ţării noastre şi, îndeosebi, priveliştele încântătoare ale Braşovului - păstrate cu grijă în colecţii particulare şi la Muzeul Regional - vorbesc mereu de cel care a fost pictorul naturii, veselul şi optimistul Valeriu Maximilian.

Născut în anul 1895 în comuna Ghimbav de lângă Braşov, din părinţii Iosif Maximilian şi Maria născută Popp, rudă cu Mişu Popp, Valeriu urmează şcoala primară şi liceul la Braşov, apoi, ascultînd de îndemnul părinţilor, se înscrie la facultatea de teologie din Sibiu, pe care o absolvă în 1918. Nu a profesat, însă, niciodată, preoţia, ci dimpotrivă a fost întreaga sa viaţă un ateu convins.

Dovedind încă din liceu aptitudini serioase pentru muzică și literatură, dar mai ales pentru desen, Valeriu Maximilian se înscrie la Școala de arte frumoase din București pe care o termină cu media 9,20. Capacitatea și-o dă la Cluj în 1921, după ce fusese numit mai înainte, la 1 septembrie 1920, profesor suplitor de desen și caligrafie la Liceul român de băieți din Brașov, apoi în 1921 definitiv.

În calitatea sa de profesor și pedagog, Maximilian dezvoltă o activitate prodigioasă și multilaterală, fiind în mijlocul elevilor săi un prieten mai mare și conducător al tuturor manifestărilor culturale din cadrul școlii (Anuar LX și LXI; LXIX și LXXII).

Astfel, în câteva albume, însemnări, carnete cu schițe rămase de la artist, acum în posesia Muzeului Regional Brașov, se relevă preocupările sale pentru literatură și muzică, în afară de cele pentru desen.

Căutările sale pasionate își găsesc, însă, cristalizare în pictură. După închiderea anului școlar, urmat mai întotdeauna de o expoziție personală, Valeriu Maximilian se retrăgea în mijlocul naturii și nu se întorcea decât toamna, cu mapa plină de schițe și desene.

În acuarelele sale, Maximilian a cîntat pădurea, munții, cîmpia și marea cu o notă de un impresionant lirism, căldură, optimism. Cine cunoaște și iubește natura, găsește în acuarelele sale imagini evocatoare a tot ce ea ne poate oferi.

Dacă i-am aduna întreaga operă, răspîndită acum pe la numeroșii săi admiratori, am putea reconstitui peisajul orașului nostru, a împrejurimilor lui de acum 20 - 30 de ani. Pentru că Valeriu Maximilian, pe lîngă alte aspecte prinse în călătoriile sale prin țară, cea mai mare parte și-a închinat-o reprezentării minunatelor priveliști brașovene.

În interpretarea peisajului de toamnă, Maximilian și-a dovedit, îndeosebi, măiestria. Cu multă sensibilitate, artistul înfățișează pădurea în acest anotimp. Copacii zvelți cu frunzișul bogat colorat, străbătut pe alocuri de razele soarelui, se înalță spre cer. Distribuția lor în planuri simetrice dau peisajului o adîncime, îi măresc perspectiva. O atmosferă de plă-

cută melancolie, în care se face simțită prezența artistului, se desprinde din aceste imagini.

Dar, în oglindirea peisajului brașovean, Maximilian nu s-a oprit numai la unele aspecte, la un anumit anotimp. Toamna și pădurea l-au atras în mod deosebit. În acuarelele sale, artistul ne prezintă, însă, încântătoare imagini pline de căldură, de prospețime prinse în tot timpul anului, cu atmosfera și lumina specifică locului, anotimpului și, de multe ori, a orelor din zi.

Un colț de grădină cu pomi înfloriți, o livadă, o străduță mărginită de căsuțe curate, sau o alee din vechiul parc, aspecte din pitorescul Schei sau din cartierele mărginașe ale orașului, din Poiana Brașov, Valea Timișului ș.a., găsesc o oglindire sinceră, veridică, în lucrările sale.

Evocatoare sînt și imaginile reprezentînd marea. O mare liniștită sub un cer senin, albastru; marea învăluită în culori calde și schimbătoare a amurgului de vară; sau marea agitată, cu valurile spumegînde ce izbesc cu putere țărmul și stîncile -marea sub variatele ei aspecte, unde Maximilian își petrece, deseori, o parte din vacanță.

Critica vremii elogiază măiestria artei lui Valeriu Maximilian, așa cum reiese dintr-un articol publicat în "Gazeta Transilvaniei" din 16 iunie 1929 "...De astă dată mai ales, pictorul ni se înfățișează într-o maturitate amplă, sobră și cu adevărat cuceritoare, impresionantă. Tot ce poate constitui criteriile unui talent de seamă se constată cu ușurință din operele mature ale pictorului: tehnica în general, perspectiva, coloritul, lumina, intuiția și realizarea artistică, toate la un loc îți oferă ansamblul unei înalte arte. Tablourile reprezintă perspective adînci de codri și munți din Țara Bîrsei, efecte fascinante de lumină, care te fac să contemplezi peisajul îndelung".

Publicul brașovean își manifestă, cu fiecare nouă expoziție, o admirație crescîndă, o înțelegere mai adîncă, recunoștință față de opera lui Maximilian.

În plină putere de muncă și forță creatoare, Maximilian a trebuit, însă, să-și părăsească elevii, colegii, amicii și pei-

sajul încântător al Braşovului. Intr-o însorită zi de mai a anului 1945 ochii săi s-au închis pentru totdeauna, lăsând în urmă unanime regrete - dar şi o valoroasă operă, pe care noi cei ce-o cunoaştem, avem datoria să o valorificăm şi să o redăm publicului iubitor de frumos.

x

x x

Tot în Braşov, în acest pitoresc oraş de munte, au crescut şi s-au dezvoltat, laolaltă, înfruntând cu curaj greutăţile şi opreliştile regimurilor trecute, artiştii români, saşi şi maghiari. Imre Tamaş, un tânăr înzestrat cu multiple talente poate fi un concludent exemplu în acest sens.

Imre Tamaş se naşte la 18 octombrie 1876 dintr-o familie de muncitori săraci. Tatăl său, Ştefan Tamaş, originar din secuime (Miercurea Ciuc) se mută la Braşov ca paznic de noapte, câştigînd cu greu existenţa pentru familie, iar mama sa Martha, născută Kasper, ţărancă din comuna Vulcan, se străduieşte să contribuie şi ea la întreţinerea casei, muncind din greu, cu ziua, la familiile mai bogate din Braşov.

Rămas singur, în urma morţii celor doi fraţi, părinţii săi îşi vor îndrepta toată dragostea asupra unicului lor copil, şi vor avea, îndeosebi, grijă de educaţia lui.

Atît în şcoala primară, dar mai ales la liceu, Imre este un elev ascultător şi bun la învăţătură, dar se distinge, în mod deosebit, prin talentul său muzical şi prin talentul său la desen, ceea ce-l ridică deasupra colegilor şi-l face iubit şi apreciat de profesori.

Constrîns, de lipsuri materiale, Imre Tamaş este nevoit să se gîndească, de timpuriu, la posibilitatea unui câştig cu care să-şi îmbunătăţească condiţiile de existenţă; se hotărăşte spre cariera de profesor de desen şi caligrafie. În acest scop pleacă la Budapeste, urmînd a se înscrie la un curs care avea să-i dea calificarea în această direcţie.

Din jurnalul său şi o serie de scrisori păstrate de cîteva familii din Braşov şi Vulcan, aflăm date importante despre via-

ta grea ce o ducea tînărul artist în capitala Ungariei, despre frământările politice din acea vreme, cît și despre ideile de care era însuflețit, de suferințele și umilințele ce a trebuit să le îndure în luptă cu antagonismul social de care s-a izbit la fiecare pas în puținele zile ale vieții.

După cum rezultă din aceste scrisori, Tamaș se află în septembrie 1896 la Budapesta, unde-l găsim și în anii următori pînă în 1900, bineînțeles cu unele reveniri în țară în timpul vacanțelor sau a unor scurte concedii.

Din scrisorile adresate părinților săi și unor prieteni - datate între 1897 și 1899 din Ungaria - reiese că artistul era nemulțumit de cunoștințele ce le primea de la Școala de arte frumoase din Budapesta și că dorința sa cea mai mare era să plece la München. Dar pentru aceasta avea nevoie de o bursă și "cine dădea bursă unui Tamaș neînsemnat și sărac?" - spunea el.

Mizeria îi roade sănătatea și Tamaș se simte foarte deprimat, nervos, recalcitrant; în mai 1898 se găsește pentru o lună la Brașov, în concediu de boală.

Intr-un articol din revista "Die Karpathen" nr.18 din 15 iunie 1908 se menționează că a fost un scurt timp la München, iar la întoarcerea sa la Brașov prietenii i-au organizat o expoziție cu toate lucrările care reflectau dezvoltarea artei sale precum și "characterul lui cinstit, modest și bun. Un om curat, căruia josnicia și minciuna îi erau urîte".

Aflăm, însă, din mai multe scrisori că artistul pleacă din Pesta la Baia Mare - pe atunci localitate în Ungaria - unde se află în 1898 și informează pe părinții săi că se simte foarte bine. Aici învață, într-adevăr, pictura, face progrese remarcabile, avînd ca profesor pe pictorul Holóssy care-l prețuiește mult.

La Baia Mare se afla atunci o școală de pictură și o colonie de pictori din München, unde Tamaș lucrează și rămîne pînă la 15 august 1898. Numai așa, credem, ia el contact cu această școală.

Intors la Budapesta, Imre Tamaș continuă să lucreze de dimineața pînă seara, cu toate că sănătatea sa reclama mai puțin efort și mult mai multă odihnă.

Starea tot mai gravă a sănătății sale, lipsurile materiale, dorul de părinți, îl face să revină la Brașov. În timpul scurt pe care îl petrece în casa părintească, sub îngrijirea devotată a mamei care-l adora, Tamaș realizează câteva lucrări considerate ca cele mai valoroase din creația sa. Nu reușește să se ridice pe culmile visurilor sale; moartea prea timpurie îi curmă avântul, ambiția de a deveni celebru.

La 24 decembrie 1901, când abia împlinise 25 de ani și începuse să-și găsească mulțumire în ceea ce realiza, să se afirme și să fie apreciat de societatea brașoveană, după moarte, în grija mamei sale care le-a păstrat pînă la sfîrșitul vieții; apoi, s-au răspîndit - cele mai valoroase la fostul muzeu al Țării Bîrsei de unde au trecut la Galeria noastră de artă, parte la colecționari particulari, de la care muzeul nostru a reușit să achiziționeze câteva, iar un număr de 118 desene în creion și cărbune, schițe și portrete în ulei de mai mică valoare, la Muzeul Brukenthal din Sibiu.

Încă din timpul studiilor de la Budapesta, Tamaș este mult preocupat de genul portretistic, o serie de portrete și autoportrete în ulei confirmă acest lucru, dar ele nu prezintă o prea mare valoare artistică. Două autoportrete, însă, aflate la Muzeul din Brașov, merită a fi amintite; create în ultimii ani ai vieții, ele se remarcă prin calități deosebite ca realizare plastică. Ambele pînze pictate cu o tușe ușoară, netedă, lăsînd să se întrevadă, pe alocuri, țesătura pînzei, în culori sobre de maro și gri-uri închise spre negru - exprimă o adîncă suferință, o viață lăuntrică zbuciumată. Cel expus în galeria noastră impresionează, în special, prin expresivitatea ochilor - o privire pierdută, îndurerată, cu un luciu bolnăvicios, în care se citește parcă, fiorul morții. Figura întreagă exprimă oboseală, o îmbătrînire înainte de vreme, remarcată și prin părul încăruntit la vîrsta numai de 25 de ani.

Alte câteva portrete în cărbune, din colecția noastră, nu întrunesc calitățile studiilor sale în creion.

Acestea din urmă, cele mai valoroase din întreaga sa operă, vădesc talentul artistului, calitățile sale de excepțional de-

senator, lucrări care-i caracterizează, de altfel, și fondul sufletesc, accentuata sa sensibilitate.

Un portret în creion reprezentând pe Mama sa, cunoscut numai după o reproducere în "Die Karpathen" este lucrată cu multă grijă. O linie precisă, sensibilă, ne amintește de Holbein și Dürer, a căror influență se resimte și în celelalte studii în creion. Aceleași caracteristici le prezintă și Portretul de muncitor expus la Galeria de artă a Muzeului regional Brașov.

Un ciclu de trei desene cu aspecte din Brașov încoronează opera lui Tamaș. Promenadă pe sub Tîmpa - o porțiune din aleea principală de sub muntele Tîmpa în atmosferă de toamnă. Copacii desfrunziți se profilează pe zidurile monumentale ale vechiului Bastion al țesătorilor văzut din spate. O ușoară melancolie, o liniște caracteristică singurătății, înserării, se desprinde din acest tablou. Doar cerul este străbătut, pe alocuri, de lumina îndepărtată a apusului de soare. Desenul este de o rară finețe, o precizie aproape științifică.

A doua lucrare din acest ciclu pe care am achiziționat-o în ultimii ani - fără a fi reușit, însă să descoperim și pe a treia - întrunește aceleași calități.

Am parcurs, succint, peste viața atât de scurtă și zbuciumată a unui artist brașovean înzestrat cu remarcabile și multiple însușiri artistice, dar neînțeles și ajutat de societatea vremii lui.

A murit prea tînăr pentru a lăsa în urmă o operă care să îmbogățească valoarea patrimoniului nostru artistic. Talentul său, însă, trebuie recunoscut; iar pasiunea lui pentru artă, perseverența cu care a muncit în condiții atât de grele, pot servi ca un exemplu demn de urmat pentru artiștii generațiilor viitoare.



Valeriu Maximilian:
Pădure toamna.

Valeriu Maximilian:
Străduță în Brașov.



Valerian Maximilian:
La mare.



Imre Tamaş
Autoportret (ulei).



Imre Tamaş
Promenadă sub Tîmpa

ELEVI AI ȘCOLII DE ARTE FRUMOASE DIN CLUJ,
EXPUȘI LA MUZEUL DE ARTA DIN CLUJ

Eugenia Florescu

Muzeograf principal la Muzeul
de artă din Cluj

Organizată într-un cadru modest, fără vreun sprijin ob-
ștesc cu adevărat substanțial, Școala de arte frumoase din Cluj
a fost totuși un factor important în dezvoltarea învățămîntu-
lui artistic de la noi. Din numărul celor înscriși la data în-
ființării, multe nume au fost date uitării, în schimb cei care
s-au impus atunci, sînt în bună parte și azi personalități mar-
cante ale vieții artistice din Transilvania.

Nume ca Tasso Martini, marele talent mult prea timpuriu
dispărut^{1/}, Petre Abrudan, Teodor Harșia, Sándor Mohi, Ion Vla-
siu, Jenő Szervatiusz, au frecventat această școală (o parte
din ei au și absolvit-o), fiind azi reprezentanți în expunerea
de bază a Muzeului de artă din Cluj cu lucrări importante, ca
și în alte muzee din țară.

Intrînd în secolul XX, școala românească de pictură se
putea sprijini pe o tradiție realistă. Cei mai valoroși expo-
nenți ai artei naționale de la începutul noului veac au îmbră-
țișat idealurile promovate de marii realiști din secolul tre-
cut.

Tematica țărănească a fost abordată într-o viziune luci-
dă, revelatoare de crude realități. S-a născut și s-a dezvoltat o tematică inspirată din viața orașului și a proletariatu-
lui. "Clasicii" acestei perioade - Petrașcu, Tonitza, Pallady,
Iser, Ressu, Steriadi și mulți alții, ca și sculptorii de sea-
mă au rămas adînc înrădăcinați în tradițiile naționale; ei au

păstrat o vădită indiferență față de curentele tumultuos discutate în occident, consacărând talentul lor unei arte realiste, cu conținut umanitar, deseori de factură socialistă fără echivoc.

La începutul secolului XX concepția artistică dominantă în Transilvania era mai aproape de clasicismul și academismul munchenez, post-impressionismul parizian pătrunzând destul de lent. După unirea Transilvaniei cu România^{2/}, culorile și suflul picturii românești au pătruns și aici; artiștii luat pe cât posibil drumul Parisului, aducând de acolo crîmpeiele unei arte noi, fiind profund influențați de impresionistii și postimpresionistii deveniți de acum și ei "clasici" ai picturii contemporane. În acest sens, iată ce ne spune azi pictorul Petre Abrudan despre anii petrecuți la Școala de arte frumoase din Cluj: "Profesorii noștri erau destul de tineri, recent întorși din străinătate. Ei ne învățau studierea naturii entuziasmați probabil de ceea ce impresionismul le-a putut oferi. Noi, elevii, manifestam un interes deosebit pentru diferitele curente care bîntuiau în apus, dar preferința noastră pentru impresionism și postimpresionism le-a supraviețuit..."

Eminentul elev al școlii, Tasso Marchini, încă din primul an de școală a fost "premiat pentru talent și trimis cu o bursă la Baia Mare"^{3/}. "Era unul dintre cei mai talentați elevi ai mei" confirmă profesorul său Aurel Ciupe.

Activitatea artistică a lui Tasso Marchini s-a desfășurat pe o perioadă foarte scurtă (el a murit la vîrsta de 29 de ani); azi este puțin cunoscut de publicul larg; mulți specialiști nu au avut nici ei prilejul să-i cunoască lucrările, care reflectă un nobil sentiment, o personalitate net conturată, calități picturale ce nu se întîlnesc în general decît la cei maturi. În portretele sale se vede că mîna a lucrat subtil, dar ochiul a pătruns în ceea ce modelul avea mai esențial, dincolo de coordonatele fizice vizibile pentru orînicine. (Portret de femeie, Dejunul, Portret de bătrînă). Naturile sale statice ne arată fructele, florile, obiectele casnice cu acel contur net, atît de caracteristic lui Chardin, cu toate că filiația mai vizibilă ni-l indică în general mai mult pe Cézanne. Culoarea, clar-obscurul,

volumul fiecărui obiect face ca totul să fie aproape tridimensionalat definit, concretizat. Aceste picturi - cum este și Natura moartă cu lămpi - expusă în Muzeul de artă Cluj dăruiesc privitorului o bogăție de senzații și emoții artistice. În peisajele sale Marchini se sprijină pe cuceririle impresionistilor fără însă a-i imita. Lucrările îmbrățișează un spațiu larg, sint aerate, însoțite și de o solidă construcție picturală. (Peisaj din Sighet, Iarna, Peisaj din Blaj.)

Petru Abrudan s-a născut la 8 iulie 1907 în comuna Zutor, raion Huedin; după diferitele școli pe care le-a frecventat^{4/}, arta a fost meșteșugul care l-a atras cel mai mult. Se afla printre primii elevi veniți să se înscrie. Pentru disciplină și învățătură consiliul profesoral l-a propus după anul II pentru bursă la Baia Mare^{5/}. Scriind despre expoziția din luna martie 1939, George Oprescu remarcă "calitățile reale ale tânărului Petre Abrudan" și că este mulțumit că a putut descoperi "în mijlocul unor lucrări mai indiferente pe cele care se impun printr-o viziune nouă, prin talentul deosebit și necunoscut al autorului lor"^{6/}.

Opera pictorului Abrudan este variată. Abordând genuri diferite - portret, peisaj, natură moartă - tematica lui s-a îmbogățit după 23 August 1944, abordând compoziția, tratând temele majore ale societății noi, socialiste. În lucrările sale de început - Peisaj (1940), Portretul doamnei C.M. (1942), Nud (1941) - domnește o gamă cromatică închisă, un număr redus de tonalități, cu semitonuri voalate de depărtare. Urmărind vibrația masei cromatice, linia cade în aceste lucrări pe plan secundar, rămânând doar un mijloc de delimitare al câmpurilor de culori.

Acele teme care stau la baza lucrărilor sale după eliberare sînt scene, imagini și simboluri din viața satului transilvănean (Prietenie, Rod bogat, Colectivistul), consemnînd unele momente de mișcătoare intimitate, marcînd totodată și schimbările esențiale în viața oamenilor de la sate (Primii bocanci).

În ultimii ani Petre Abrudan s-a prezentat cu o serie de peisaje - în parte urbane - și naturi statice în care maniera

sa picturală pare întinerită printr-o deosebită sensibilitate a gamei cromatice, vădind netăgăduite calități de colorist.

"Aveam 15 ani când m-am înscris la Școala de arte frumoase din Cluj" ne spune azi pictorul clujean Teodor Harșia^{7/}. I-a plăcut să picteze și să deseneze încă de mic copil, dar școala - Școala de arte frumoase din Cluj - o privea cu respectul, poate chiar smerenia omului bolnav care vede în doctor un fel de mîntuitor. De pictat mai știa să picteze, dar simțea lipsa unor cunoștințe mai precise și era sigur că le va dobîndi în această școală. Totuși, dintr-un complex de împrejurări, Teodor Harșia nu a terminat "școala" ci Institutul în 1950, când personalitatea sa de artist se contura de acum cu linii ferme, ca și ideile, preferințele sale în ce privește tematica abordată și păstrată cu deosebită perseverență.

Lucrările sale de început au fost influențate de maniera lui Grigorescu și Luchian, dar destul de timpuriu au apărut amprentele unei individualități bine distincte, folosind o gamă de culori și o factură nervos-grafică specifică lui. Tematica majoră - socializarea agriculturii, industria socialistă - apare și se menține cu insistență în opera sa. Pentru flori, pentru momentele pline de duioșie ale vieții de familie la care se adaugă portretele sale de copii, naturi statice, cu pensule, cu flori de cîmp: multă iubire. Harșia e un artist frământat de probleme, gînditor, cu afinitate și pentru alte domenii ale culturii, cum este literatura și muzica.

Înscris încă din primele zile de la înființarea școlii, Mohi Alexandru a dovedit în cursul celor patru ani cît a studiat, o deosebită putere de muncă și un frumos talent la disciplinele practice ale învățămîntului. Conștiincios, perseverent, conștient de talentul său, pe care-l va dezvolta și cizela necontenit, el s-a impus încă din primul trimestru al anului școlar primind după sfîrșitul de an o bursă la Baia Mare "pentru talent și disciplină".

Mohi, pornind întîi spre sculptură, modelînd cîteva lucrări foarte interesante, ce lăsau de pe acum să se întrevadă profunzimea care avea să caracterizeze întreaga sa operă picturală, pînă la urmă a devenit totuși pictor, păstrînd însă o se-

rie de calitate caracteristice sculpturii: vigoare, densitatea expresiei, construcția severă, concentrată, clară de o mare puritate și adâncime. Treptat și-a construit o viziune și o tehnică ce se bizuie în mare măsură pe principiile de construire inaugurate de Cézanne și duse la extremă de cubiști.

Arta sa - formată între cele două războaie mondiale - a ajuns la maturitate în anii de după eliberare, în noile condiții de muncă care i-au oferit tot atâtea teme ce au fost admirabil explorate de el. (Constructorii de pod, Spărgătorii de gheață etc.). În ultima vreme el vădește interes și pentru unele experimente cu caracter ceva mai abstract, fără să fi abandonat filonul principal al stilului său atât de personal.

Sculptorul legat de nenumărate fire de orașul natal, fost elev al Școlii de arte frumoase, este Jenő Szervatiusz, născut la Cluj în anul 1903. După o tinerețe deosebit de grea, el a plecat în 1925 la Paris, stînd doi ani fără nici un sprijin material. Între anii 1927 și 1929 el a fost elev al Școlii de arte frumoase din Cluj; în stilul său laconic și modest ne spune acum despre acei ani doar atât: "M-am bucurat că pot studia ceva, în condițiile grele în care trăiam".

Prima perioadă de creație a sa vădește amprente ale expresionismului. Creația sa evoluează însă pe linia celui mai autentic realism - cu accente zguduitoare uneori (ca în Bocitoarea, Orbul, Cîinele înlănțuit) - ajungînd în ultimii ani să înălțare tot ce i se pare neesențial. Lucrează exclusiv în material definitiv, de preferință lemn și marmură, sintetizînd crezul său de sculptor în forme și linii pure, de mare expresivitate, nepierzînd însă nimic din forța elementară a perioadei anterioare de creație. Pentru prima perioadă, basorelieful Toldi - în posesia Muzeului de artă Cluj - e cît se poate de caracteristic așa cum pentru penultima perioadă a sa Iubirea și Autoportretul, expuse în muzeu, sînt piese de valoare care-l reprezintă demn.

Am încercat să schițez în cîteva pagini, în linii mari, istoria unei școli care a funcționat scurtă vreme; rezultatele au arătat însă concludent cît de eficientă a fost modesta institu-

ție din Cluj, formînd cîtiva elevi eminenti. Operele lor sînt în bună parte încheiate, recunoscute de public, iar o parte din ele contribuie și în prezent, esențial, la formarea tinerei generații de artiști plastici - cot la cot cu foștii lor profesori, Romul Ladea și Aurel Ciupe -, în condițiile din ce în ce mai bune ale statului socialist.

N O T E

- 1/ Marchini Atanasie (Tasso) s-a născut în anul 1907 iunie 22 la Belgrad R.S.F.Iugoslavia. Studiază la Școala de arte frumoase din Cluj avînd ca profesori pe Aurel Ciupe și Catul Bogdan. În 1934 își termină studiile la Timișoara. Bolnav de plămîni pleacă în Italia pentru a-și îngriji sănătatea. Moare la Arco di Trento în 1936.
- 2/ Academician profesor Constantin Daicoviciu "Dezbaterile istoricilor" revista Contemporanul nr.22 din 22 mai 1964, p.7.
- 3/ Arhiva Școlii de arte frumoase Cluj. Matricola 1 anii 1925-26, fila 6. La examenul de sfîrșit de an Tasso Marchini a obținut nota 9 la desen după antic și 8 la desen decorativ.
- 4/ Abrudan Petre între anii 1922-1924 a frecventat școala de comerț, apoi a făcut un an practică la școala de conducători tehnici, meseriaș electrician și strungar, la Cluj și Cîmpia Turzii.
- 5/ În legătură cu colonia de la Baia Mare adresa trimisă de Ministerul Cultelor și Artelor ne lămurește: "Direcțiunea artelor și teatrelor" nr.26434 din 11 iunie 1926. Ministerul reînființează în vara anului 1926 Colonia de desen și pictură la Baia Mare. Școlii dv. s-au rezervat un număr de patru burse și șapte semiburse plătite (Arhiva Școlii de arte frumoase Cluj, dosar 1 anii 1925-1926, fila 48).
- 6/ G.Oprescu: "Cîteva expoziții în luna martie", ziarul Universul, 16.III.1939.
- 7/ Teodor Harșia s-a născut în anul 1914 la Filipașul Mare, reg. Mureș Autonomă Maghiară.



Petru Abrudan: Peisaj (1941).



Teodor Harșia: Autoportret (1942).



Alexandru Mohi: Cioplitoarii de piatră 1948.



Jenő Szervatiusz: Autoportret - 1938.

ASPECTE DIN VIAȚA ȘI ACTIVITATEA SCULPTORULUI
FERDINAND GALLAS

Ana Maria Podlipny

Indrumător la secția de artă a
Muzeului regional al Banatului

În primele decenii ale secolului al XX-lea fenomenul de subjugare economică și politică a țării noastre față de marile puteri imperialiste se accentuează din ce în ce mai mult.

Această infiltrare a occidentului se resimte și în domeniul culturii noastre. În timp ce arta din spațiul extracarpatic suferă o puternică influență a artei franceze și italiene, în Transilvania predomină spiritul austro-ungar. Tot ceea ce era autohton nu era considerat satisfăcător. Această desconsiderare a artiștilor noștri de către cercurile cosmopolite duce la o stagnare în artă. Sculptorii sînt reduși la acele busturi în simboluri funerare din cimitire, care îi ajută să-și ducă existența mizeră, dar care sufocă orice avînt artistic, sau îi obligă să se limiteze la o sculptură de mici dimensiuni - pornind de la teme sentimentale și anecdotice - destinată decorării interioarelor burgheze.

Oricît ar fi fost de neprielnic mediul timișorean pentru o mișcare artistică mai largă, s-au ridicat totuși aici cîțiva artiști care au contribuit la această perioadă la menținerea și consolidarea viziunii realiste. Unul dintre aceștia a fost și sculptorul Ferdinand Gallas.

Din cauza lipsurilor materiale și pentru a-și asigura existența, Gallas este nevoit să practice o sculptură de interior; Cu toate că avea un pronunțat simț pentru monumentalitate, el nu-și putea manifesta talentul său în această direcție.

Datorită felului cum știe să sensibilizeze unele forme, să le reliefeze printr-un modelaj cald, expresiv, el dă viața chipurilor. Portretele lui dezvăluie trăsături sufletești, forța și frumusețea morală a modelelor, iar nudurile sale degajă o dată cu grația fizică pe care sculptorul o slăvește, frumusețea sufletului omenesc.

Statuietele sale inspirate din viața grea a oamenilor săraci, ne arată preocuparea lui pentru viața maselor exploatate pe care le înfățișează cu atîta simpatie.

În această nobilă preocupare pentru om, în umanismul creației sale, constă meritul cel mai de seamă al artistului.

Ferdinand Gallas s-a născut în Timișoara, în anul 1893 din părinți săraci. Tatăl său era lăcătuș la Atelierele Căilor Ferate din Timișoara. Mama, o femeie foarte harnică, plină de energie și de o bunătate înnăscută, se ocupa cu educația copiilor. Ea a fost prima care a sădit în sufletul băiatului sentimente de dragoste și de prețuire față de omul simplu.

Predispoziția pentru desen și modelaj o avea din fragedă copilărie. Școala a urmat-o la Timișoara, unde a atras prin talentul său atenția profesorilor care l-au îndreptat spre Școala de meserii în care a studiat sculptura cu profesorul Sipoș. După absolvirea acestei școli, Gallas urmează cursurile la Școala superioară de arte și meserii din Budapesta avînd ca profesori pe: Matray, Maroti și Simay^{1/}. Conștient de talentul pe care-l avea, a studiat aici cu toată râvna și seriozitatea, obținînd astfel încă în primul an de studiu premiul I în cadrul școlii atît în sculptură cît și în desen, asigurîndu-și de atunci locul I în fiecare an școlar. Ia parte la diferite concursuri și expoziții unde este apreciat și se bucură de multă considerație.

După terminarea cursurilor Gallas este numit asistent la Școala superioară de arte și meserii din Budapesta unde predă un an...

După declanșarea primului război mondial Gallas este înrolat în 1914 și ajunge pe front. În tînărul artist, al cărui suflet era cuprins de un umanism profund, ororile războiului au lăsat o puternică amprentă. A condamnat războiul pe care l-a

considerat drept un măcel înscenat de către marile puteri capitaliste.

Peste un an cade în prizonierat rusesc și ajunge în lagărul de la Krasnoiarsk. Aici trece printr-o serie de funcțiuni și meserii variate ca: bucătar, tâmplar, zidar, pantofar și giuvaer-giu; lucrează și în minele de cărbuni alături de muncitori ruși unde cunoaște viața grea și crîncena exploatare a poporului rus de către regimul țarist. În această perioadă Gallas se apropie de proletariatul rus și plin de entuziasm salută victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie înrolîndu-se voluntar în Armata Roșie pentru a contribui la victoria poporului sovietic.

În noile condiții artistul se angrenează în munca culturală a statului sovietic. Astfel în activitatea sa propagandistică face cunoștință cu marele poet revoluționar Maiakovski și cu Maxim Gorki^{2/}.

Cu prilejul unei expediții de studii folcloristice în nordul Siberiei la care ia parte ca desenator, Gallas are posibilitatea să cunoască arta populară, viața și obiceiurile poporului.

Între anii 1919-1921 îl găsim la Moscova la Academia de arte frumoase, ocupîndu-se exclusiv de sculptură^{3/}. Deosebit de puternic i-a rămas întipărită sculptorului în amintire imaginea luminoasă, măreață și totodată simplă a lui V.I.Lenin, care a ținut un discurs la Academia de arte frumoase din Moscova în primăvara anului 1920^{4/}.

În anul 1921 se reîntoarce în Timișoara, unde în anul următor deschide prima sa expoziție cucerind dintr-o dată atenția publicului timișorean. Succesul cel mai de seamă l-a înregistrat lucrarea sa "Viața"^{5/}, în care greutățile vieții sînt simbolizate printr-o stîncă care apasă cu greu pe spinarea muncitorului exploatat.

Cu puținii bani agonisiți, Gallas pleacă în Germania pentru a-și continua studiile la Academia din München și apoi la Dresda. Și aici este apreciat pentru monumentalitatea și originalitatea lucrărilor sale.

În anul 1923 se reîntoarce în țară și participă la diferite expoziții colective. Urmează o perioadă de muncă susținută și perseverentă, ani în care se va cristaliza personalitatea artistului.

F.8.Cda 13906/967

Nemulțumit cu concepția academică caută să se elibereze de acest balast pe care i-l pusese în spinare Școala și se îndreaptă înspre curente considerate în acea vreme ca "moderniste".

Admiră arta lui Brîncuș și modelează după Archipenko și Mestrovitz^{6/}. Semnificativă în acest sens este lucrarea "Rugăciune" în care simplificînd și stilizînd ajunge la o alungire a formelor ceea ce-i dă o notă de spiritualizare.

Gallas, cuprins de un adînc umanism, nu găsește satisfacție nici în cubism și se încadrează în tradițiile realiste ale artei.

Sculptorul Gallas caută linia cea mai simplă a figurilor și știe sintetiza în modul cel mai fericit. Lucrările sale din acea vreme ne dau măsura unei personalități puternice și în continuă ascensiune.

Elemente realiste sînt numeroase în portretistica sa. Aceste portrete se remarcă prin echilibrul ansamblului, prin adîncirea acelor trăsături care sînt relevatoare. Intr-un stil personal, mergînd pe linia expresivității formelor. Gallas dezvăluie trăsăturile sufletești cele mai intime ale celor portretizați.

Unul dintre cele mai puternice portrete pe care le-a creat Gallas este acel al compozitorului Sabin Drăgoi. Lucrarea impune printr-o atitudine de măreață simplitate, prin noblețea imaginii sintetizate, plină de demnitate, prin forța și monumentalitatea ei.

Alături de alți sculptori Gallas a fost atras în repetate rînduri de frumusețea plastică a corpului uman. Nudurile feminine atîng desăvîrșirea prin construcția și proporțiile lor și mai ales prin caldul modelaj al carnației. Prin modelarea fină și sensibilă a formelor pe care lumina se revarsă parcă mîngîindu-le, sculptorul ne face să simțim în aceste forme pulsul vieții. Dintre cele mai frumoase este Nudul în bronz înfățișînd o tînră fată ce simbolizează farmecul tinereții.

Atunci cînd creează un "Tors" izvorît din viziunea lumii clasice, sculptorul reinterpretează în spirit modern prin forme simplificate tipicul artei antice. Nudurile sale sînt expresii

autentice umane pline de prospețime și puritate. Remarcabile sînt lucrările lui Gallas în care tratează tema maternității: "Izvorul vieții", "Madona", "Mama cu copilul", "Tandrețe" ș.a. Aceste mici statuiete degajă multă căldură și gingășie.

În toate aceste lucrări artistul nu mai caută detalii ci masa, silueta, pe care o sintetizează în trăsături largi. Ele sînt rezultatul căutării sale serioase după o formă simplificată care să exprime realist viziunea sa artistică de factură expresionistă.

Impresionante sînt lucrările inspirate din viața și munca oamenilor simpli. Străduința lui Gallas a izvorît din dragostea pentru acești oameni și din dorința de a-i înfățișa în acțiune, în procesul muncii. În condițiile vremii respective, puțini dintre sculptori au studiat la fel de temeinic procesul muncii și au izbutit să-l redea cu atîta veridicitate cum l-a redat Gallas în relieful de pe fațada Consiliului regional al Sindicatelor din Timișoara. Cunoscînd îndeaproape oamenii din popor, traiul lor aspru, condițiile umilitoare în care munciau și însuși greul muncii, Gallas a fost în măsură să creeze figura impunătoare a "Hemalului", lucrare pătrunsă de adevărul vieții.

O altă statuietă turnată în bronz intitulată "Pavatorul" înfățișează un țăran sărac venit la oraș ca să-și cîștige din greu puținii bani pentru întreținerea familiei sale. Amărăciunea în care mocnește revolta de pe chipul lui, cît și sărăcia veșmintelor, precizează condițiile sociale ale țăranimii impilate. Sculptorul a sesizat fenomenul de pauperizare a țăranimii ca și proletarizarea lor în masă o dată cu dezvoltarea capitalismului.

Impresionantă este și statueta "Tandrețe", lucrare care redă gestul ocrotitor al bărbatului și totodată îngrijorarea tinerilor pentru viitorul copilului ce se va naște în condițiile vieții lor mizere.

Față de oamenii din popor, față de cei simpli și năpăstuiți sculptorul a avut mai degrabă o atitudine de compătimire frățească, de solidaritate sentimentală.

Toate aceste lucrări emoționează prin adevărul ce-l oglindesc. Prin ele Gallas a lărgit tematica sculpturii de gen din perioada respectivă.

Începînd din anul 1934 starea materială a sculptorului s-a înrăutăţit din ce în ce mai mult. Între anii 1935-36 se arată primele simptome ale bolii, ceea ce duce la întreruperea activităţii sale. Sculptorul se retrage în atelierul său la mansarda unei case din actuala stradă Ceahlău unde vara era o căldură înăbuşitoare, iarna un ger nemilos. Aici trăieşte izolat în cea mai mare mizerie. Între anii 1937-1938 boala se agravează ducînd la paralizarea piciorului.

După 1944, Gallas tot mai bolnav, n-a putut să participe la înnoirea activitate artistică, la revoluţionarele preferenţe pe calea construirii socialismului.

Moare la 1 iulie 1949, la spitalul din comuna Lovrin.

Opera lui suficient de bogată pentru o perioadă de aproximativ 15 ani de activitate creatoare dovedeşte, în pofida curentelor abstracţioniste care au influenţat viaţa artistică a ţării noastre în epoca dintre cele două războaie mondiale, o adevărată viziune realistă exprimată în forme sintetizate.

Prin conţinutul operei sale, tematica socială, umanismul şi caracterul protestator al acesteia, precum şi prin mînuirea unor noi mijloace de exprimare artistică potrivit noului conţinut, sculptorul Ferdinand Gallas a contribuit la dezvoltarea tradiţiilor artei realiste în ţara noastră.

N O T E

- 1/ Váserhelyi Z.Emil: Gallas Néandor, Erdélyi művészec, Cluj, 1937.
- 2/ Kuban Endre - Egy majdnem elfelejtett művész, Szabad Szo 1937, X, 5.
- 3/ I.Mileia - Sculptorul F.Gallas, Analele Banatului, an.III aprilie-iulie 1930, pag.64.
- 4/ Kuban Endre, opv.cit.; Iszak Laszlo - A miről egy portré mesél. Szabad Szo, 1958, IV 23.
- 5/ I.Mileia - op.cit.
- 6/ I.Mileia: Din viaţa artistică a Timişoarei. Analele Banatului anul I, 1928.

F.Gallas: Mama cu cò-
pilul", gips pati-
nat.

F.Gallas: "Tandrețe",
gips patinat.

F.Gallas: "Rugăciune",
lemn.



IULIAN TOADER, UN PICTOR ARADEAN
DINTRE CELE DOUA RAZBOAIE MONDIALE

Horia Medeleanu

Muzeograf la secția de artă
a Muzeului din Arad

Unirea Transilvaniei cu România, un act cu cauze și consecințe adânci în destinul istoric al poporului nostru, a determinat, printre altele, o înflorire a vieții artistice românești din această provincie, într-un grad neatins înainte, sub regimul austro-ungar.

Intr-o seamă de orașe, printre care și Aradul, se dezvoltă o intensă mișcare artistică, ilustrată de un număr mare de artiști și de expoziții.

Aceste mișcări artistice locale transilvănene, chiar dacă nu au dat nume, care să echivaleze, la acea dată, pe cele de cel mai înalt prestigiu din istoria artei românești, sînt demne de a fi amintite, pentru rîvna cu care s-a muncit aci și entuziasmul depus pentru promovarea artei, și ca atare, trebuie înregistrate ca merituoase fapte de cultură.

Printre cei mai harnici artiști se numără și pictorul arădean, Iulian Toader, care a desfășurat o neînteruptă, multilaterală și rodnică activitate de jumătate de veac, ca pictor și pedagog.

S-a născut într-un sat românesc, Donceni (din fostul județ Arad), la 3/15 februarie 1877^{1/}, fiind fiul unor țărani modesti. Tatăl, Moise Toader, se ocupa, pe lângă agricultură, cu cioplirea buturilor pentru roți și construirea caselor din lemn, într-o regiune unde acest material se afla din abundență. Mama, Maria Toader (născută Onaga) dovedea înclinații artistice, de-

senînd cu pricepere modele de țesături, pentru femeile din sat.

Iulian Toader, începe învățătura în satul său. Remarcat pentru silința sa, este îndemnat de către învățătorul din sat, să plece la o școală de la oraș. După un popas la Buteni, în anul 1888, este elev în clasa a III-a la Arad. Terminînd cele 4 clase elementare, în 1889^{2/}, se înscrie, în anul I la școala civilă din Arad (Polgari iskola), pe care o va absolvi după alți 4 ani.^{3/} În această școală întâlnește, ca profesor de desen, pe pictorul Somogyi Agoston. La lecțiile acestuia, Iulian Toader devine conștient de darul său de desenator.

Pictorul Somogyi, îl remarcă și-i dă primele îndrumări. Pe lîngă desenul după modele de gips, acesta îl introduce și în desenul după natură.

Succesele obținute la desen (în anul al III-lea, i se acordă premiul pe școală, la desen), trezesc în el gîndul de a deveni pictor.

Acest gînd prinde rădăcini mai adînci în mintea lui Iulian Toader, în urma contractului său cu familia pictorului sîrb Dușan Alexici^{4/}. Legînd prietenie cu Stevan, fiul lui Dușan Alexici, Iulian Toader are prilejul să petreacă adeseori în atelierul pictorului. Ceea ce observă în atelierul lui Dușan Alexici, elevul Iulian Toader caută să aplice pictînd în timpul vacanței, iconițe. Totuși, viitorul artist nu culege, în atelierul lui Dușan Alexici, cunoștințe decisive pentru formația lui artistică, dobîndind doar unele elemente tehnice, precum și întărirea dorinței de a deveni pictor.

Absolvînd cei patru ani ai școlii civile, Iulian Toader, datorită stării materiale precare a părinților, se vede nevoit să aleagă, în continuare, o școală, în care să poată obține bursă de stat și care, imediat după terminarea ei, să-i asigure o situație.

Astfel, în 1893, se înscrie la școala normală de stat, din Arad, pentru a deveni învățător.

În această școală însă, nu se acorda importanță studiului desenului. Totuși, Iulian Toader nu-l abandonează și lucrează

singur, după natură. În anul al III-lea, trimite la Budapesta trei planșe, care figurează în expoziția din 1896 și sînt reținute de către un muzeu din Philadelphia.

În 1897, obținînd diploma de învățător, este numit în aceeași calitate, la școala de stat din comuna Măderat (lîngă Arad), unde va activa 3 ani.

Gîndul de a ajunge pictor, nu-l părăsește, însă, și în septembrie 1900, cu banii economisiți din leafa de învățător, la care adaugă premiul obținut, se înscrie la Academia de arte frumoase de la Budapesta, secția pentru profesori. Această împrejurare este hotărîtoare pentru formația artistică a lui Iulian Toader.

Eforturile ce le va face mai tîrziu, în activitatea sa, de a ieși de sub influența școlii, vor fi încununate de unele reușite. Totuși, în ansamblul ei, opera sa de pictor laic și mai ales, portretistica, va purta urmele academismului budapestan.

În anul al III-lea este atras de compoziție, la care lucra sub îndrumarea puternicei personalități artistice a pictorului Szekely Bertalan (1835-1910).

În preajma lui Szekely Bertalan, își formează Iuliu Toader deprinderea pentru rigurozitatea desenului, în realizarea formei, dar și pentru urmărirea surprinderii unor trăsături psihologice ale personajelor înfățișate.

Premiat de mai multe ori^{5/}, de către Szekely Bertalan, Iulian Toader își termină studiile, luîndu-și diploma de profesor de desen pentru școli medii, în 1904.

După absolvire, întîmplarea face să-l întîlnească pe pictorul transilvănean, Octavian Smigelschi, care îl angajează, să lucreze împreună cu el, la executarea picturii murale, de la catedrala ortodoxă română, din Sibiu. Colaborarea cu Smigelschi constituie o împrejurare cu adînci consecințe în activitatea ulterioară a lui Iulian Toader, care va adăuga picturii laice, preocuparea pentru pictura bisericească.

Lucrînd alături de Smigelschi, tînărul absolvent al Academiei de arte frumoase, din Budapesta, va dobîndi cunoștințe noi. va deprinde tehnici și-și va însuși unele principii artistice, cu care nu se întîlneau în studiile sale școlare.

La Sibiu, "am învățat tehnica frescei și al secco în caseră și tot acolo m-am familiarizat cu stilul bizantin, modernizat", va declara el în amintirile sale.

În întreaga lui activitate în domeniul picturii bisericești, Iulian Toader se va alătura curentului inițiat de Smigelschi, de regenerare a artei bizantine și obținerea "unei arte monumentale de un caracter național românesc, nu numai bisericesc, ci și profan"^{6/}. Pentru atingerea acestui scop "punctul de plecare... trebuie să fie, pe de o parte, arta tradițională a mănăstirilor noastre, de altă parte arta decorativă țărănească"^{7/}.

Paralel cu munca desfășurată alături de Smigelschi, Iulian Toader pictează studii de portrete și peisaje din Sibiu. Un număr de 12 dintre aceste lucrări fac parte din prima expoziție a "Asociațiunii Culturale" (Astra), cu prilejul inaugurării noului Muzeu al Astei, din Sibiu, în 1905.

În vara anului 1908 lucrează la Baia Mare, iar în anul următor, la Veneția. Contactul, cu renumitul centru al "Școlii libere de pictură" de la Baia Mare, nu a lăsat, însă, urme notabile în activitatea lui Iulian Toader, la acea dată. Abia mult mai târziu, într-o purcedare sistematică spre înnoire, Iulian Toader va suferi influența acestui centru artistic.

Rodul strădaniilor de la începutul carierei îl cuprinde în prima sa expoziție personală, din septembrie 1910, de la Oros-haza (unde a funcționat ca profesor). Cronicarul ziarului local "Oroshazi Hirlep" (Gazeta din Oros-haza), subliniază evoluția artei lui Iulian Toader, de la o execuție precisă, meticuloasă, sub influența școlii academiste, la o execuție "în pete mai mari"^{8/} care absorb amănuntele.

În urma cursului de calificare, urmat în anul 1909, la Budapesta, primește diploma de profesor de desen pentru școlile normale de stat. Pe baza acesteia, Iulian Toader se transferă, în 1911, la Școala normală de stat, din Modor (Cehoslovacia). Aici rămâne până la Unirea Transilvaniei cu România, după care, din 1919 și până la pensionare, în 1938, activează ca profesor de desen la fostul liceu "Moise Nicoară" (azi "Ioan Slavici") din Arad. El se află în fruntea mișcării artistice arădene. În anul

1922 deschide a doua expoziție personală, la Arad, alcătuită din 228 de lucrări^{9/}.

Acesteia îi urmează, în 1924, a treia expoziție personală. Expune în special peisaje, din Săliște, Gurahonț, Valea Mureșului de jos.

În anul 1925, obține o autorizație de la Comisia Monumentelor Istorice din București pentru a putea executa pictură bisericească. Urmează o perioadă în care accentul va cădea pe activitatea de pictor bisericesc, deși el nu încetează să participe la diferite expoziții colective, la Cluj, Timișoara, precum și la Salonul Oficial din București.

Dintre bisericile pictate de Iulian Toade, se desprind ca frumoase realizări artistice, cele din Vinga și Timișoara-Elisabethin. Prima a fost pictată în anul 1927, a doua în 1926.

Respectând liniile arhitecturii și punînd-o în valoare prin lucrarea sa, Iulian Toader reduce numărul scenelor înfățișate, încadrate, atît scenele, cît și cîmpurile, în chenare constituite din motive populare, în special geometrice.

Cîmpurile ornamentale și chenarele fac să treacă ceva din scoarțele țărăncii pe bolțile bisericilor, fără ca introducerea motivului popular să devină ostentativă. Elementele figurale alternează cu cele ornamentale, succedîndu-se după o ritmică, care le articulează într-un vast și încheiat ansamblu decorativ, în care domnește echilibrul. Ochiul cuprinde acest ansamblu dintr-o dată, ca un efect estetic general, și apoi succesiv, cu aceeași delectare.

În încercarea transilvăneană de regenerare a bizantinismului, Iulian Toader ocupă un loc al lui, desigur mai modest decît Smigelschi, dar pe care îl onorează cu zelul său și cu cerțele reușite artistice.

Paralel cu activitatea de creație, el desfășoară o înimoasă muncă didactică, fie la catedră, fie direct printre tinerii începători, în sprijinul cărora el creează un "cerc plastic". De îndrumarea lui s-au bucurat mulți tineri. Aci au deprins meșteșugul, printre alții, artiștii arădeni de azi, Nicolaei Chirilovici, Petre Buzgău precum și Petru Feier (în prezent apreciat pictor clujean).

În anul 1935, Iulian Toader, ia contact cu școala de la Baia Mare. De data aceasta este mînat de gîndul unei înnoiri artistice, într-un mediu natural și artistic nou.

Albăstrimea, lăudată de către pictori, a cerului de la Baia Mare, cu strălucirea luminii lui, precum și contactul cu artiștii din acest centru, dintre care unii îi erau colegi și prieteni, provoacă înnoirea paletei lui Iulian Toader.

Vizitează pe vechiul său prieten, Mikola Andrei, pe Thorma Iănos, pe Ziffer, pe fostul său elev de la școala din Oroshazam pe care l-a îndrumat spre pictură, Boldizsar și întreține discuții cu ei. În mediul acesta, Iulian Toader este preocupat de observarea aprofundată a naturii și a mișcării luminii, fiind departe totuși, de soluțiile impresioniste. El nu se lasă cîștigat de deviza "picturalității pure", la care se raliaseră unii dintre membrii școlii de la Baia Mare, spre sfîrșitul activității acesteia.

Lucrează la Baia Mare în special pastel și acuarelă, fără a neglija totuși, uleiul.

Lucrările executate, dimpreună cu unele din trecut, vor constitui cea de a patra expoziție personală, din aprilie 1936, de la Arad.

După o ultimă expoziție personală, în decembrie - ianuarie, 1942/1943, în care reexpune multe lucrări mai vechi, războiul, bătrînețea, îi scad elanul și puterea de muncă, Totuși, el mai participă la expoziții colective, ca cele din mai 1945, aprilie 1956, ale artiștilor plastici din Arad.

Ca o încoronare a activității sale, în aprilie 1957, o expoziție retrospectivă^{10/} îi îmbrățișează, într-un bilanț, lucrările de artă laică.

Lucrări în ulei, pasteluri, acuarelă, desene în cărbune, peniță, gravuri, ilustrează diversitatea de tehnici abordate de Iulian Toader.

Expoziția a arătat drumul unui artist, care, format la școala academismului budapestan, de la începutul secolului, s-a îndreptat, treptat, spre o tratare mai liberă, cu acordarea unei atenții mai mari culorii și luminii, neconsiderînd că ar fi prea bătrîn pentru înnoire. Această înnoire a efectuat-o însă, cu bun

simț, neîncercînd formule și soluții pentru care nu avea nici sentimentul nici pregătirea necesară.

Dacă în lucrările în ulei și în desene, Iulian Toader, pune accentul pe desen, mînuindu-l după indicațiile școlii academiste, în pastelele și acuarelele sale, el atinge treapta virtuozității. Praful de cretă este așternut ușor, surprinzînd unele calități de frăgezime și vaporozitate ale materiei. Acuarelele sînt executate cu un simț al transparențelor și cu o spontaneitate, care fac din ele momente de veritabilă transfigurare artistică.

Peisajul - Valea Mureșului, Cîmpia Aradului, dealurile și văile Țării Hălmagiului și ale Zărandului, Valea Oltului, Săliștea Sibiului, atmosfera limpede a regiunii băimărene, și-a găsit un interpret liric în Iulian Toader.

Acestora li se adaugă aspecte citadine, din Sibiu și Arad. În portretistică ajunge, în partea a doua a activității sale, să se elibereze, în parte, de practicile academiste.

De la portrete executate cu o meticulozitate și precizie de efigie, trece apoi, la o execuție mai liberă, cu o trăsătură largă de penel, mai sintetică și într-o materie colorantă abundentă, așternută cu energie pe suport, surprinzînd expresia morală amodelului.

Un loc aparte îl ocupă autoportretele artistului, dintre care unele, ca cel în care se înfățișează cu pălărie, în plină natură, ne rețin prin adîncimea psihologică și stăpînirea fină a luminii.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra operei acestui pictor, constatăm că ea rezumează mersul însuși al artei din acest colț de țară. O știut să extragă din arta populară românească seva vie pentru marile ansambluri decorative murale, introducînd în coloritul lor și în arta bisericească din regiunea sa, optimismul popular.

Cu pilda hărniciei sale, el a dat imbold și curaj mișcării artistice locale, în momentul în care aceasta se înjgheba sub noua zodie a României întregite.

După 85 de ani de viață, Iulian Toader moare, în 12 februarie 1962.

N O T E

- 1/ Extrasul de naștere precum și alte acte, documente, cataloage de expoziții etc., care vorbesc despre viața și activitatea lui Iulian Toader, se află în posesia familiei.
- 2/ Arad Sz. Kir. Város szent-péter - téri Községi elemi fiu-és iskolájának Értesítője az 1888/9 tanevről (Anuarul de pe anul școlar 1888/9 al școlii comunale elementare de băieți și fete din piața Sfântul Petru a orașului liber regesc Arad).
- 3/ Date în: "Az Arad városi polgári fiu-iskola jelentése az 1890/91, 1891/2 etc. (Raportul școlii civile comunale de băieți din Arad de pe anul școlar 1890/91 etc.).
- 4/ Dușan Alexici este fiul lui Nicolaie Alexici (1808-1873), care s-a bucurat de un mare renume, în Banat, ca pictor de biserici. A pictat, în Arad, biserica ortodoxă sârbă și iconostasul catedralei ortodoxe române. Dușan Alexici, a fost el însuși pictor de biserici, continuat de fiul său Stevan Alexici.
- 5/ Se păstrează o seamă de chitanțe, cu semnătura lui Szekely, în posesia familiei.
- 6/ Octavian Smigelschi, în Dr. Iacob Radu, Biserica S. Unirii din
- 7/ Timpăhaza-Uifalău, f.a. pag. 33.
- 8/ Oroshazi-Hírlap, 25 sept. 1910.
- 9/ Cataloagele, în posesia familiei.
- 10/ Despre această expoziție, vezi Viorica Marica, Retrospectiva Iulian Toader, la Arad, Tribuna, Cluj, 26 mai 1967.

TASSO MARCHINI, PICTOR CLUJEAN (1907-1937)

Ileana Engel Szabo

Muzeograf principal la Muzeul de artă din Cluj.

În 19 octombrie 1966 s-au împlinit 30 de ani de la moartea pictorului Tasso Marchini. În viața lui scurtă, de 29 de ani, în ciuda condițiilor vitrege, acest artist și-a înscris numele în istoria plasticii transilvănene dintre cele două războaie mondiale nu numai printr-o operă luminoasă pe care ne-a lăsat-o, dar și prin influența exercitată asupra contemporanilor. În 1939, V. Beneș trecând în revistă plastica transilvăneană a celor două decenii, remarcă: "Într-un timp la Cluj, în fiecare tînăr pictor găseai urmele lui Marchini. Și cîteodată și mai marii lui au încercat adîncimea apelor din Marchini"^{1/}.

Fiul inginerului Giulio Marchini și a Mariei Szrețkova, Tasso Marchini s-a născut în 22 iunie 1907, la Belgrad. Tatăl său, supus italian, în timpul primului război mondial este internat într-un lagăr, unde i se pierde urma. În 1916, cu ocazia refugiu-lui, Tasso Marchini, în vîrstă de 9 ani, se pierde de mama și de sora sa și împreună cu alți copii e transportat în lagărul copiilor pierduți. Rudele sale și anume Berta Petrovitz, măritată Kallay, aflînd de internarea copilului, îl ridică din tabără și îl aduce în familia sa, la Oradea. Peste un an mătușa văduvă se mută la Cluj, unde băiatul urmează patru clase la liceul romano-catolic. În iarna anului 1924-25 își vizitează mama la Belgrad, însă simțindu-se străin acolo, după o scurtă ședere, se întoarce în România^{2/}.

În 1925 se înființează la Cluj Școala de arte frumoase, unde Tasso Marchini se înscrie între primii, și o urmează cu entuziasm

și perseverență, în ciuda lipsurilor chinuitoare. Mătușa se angajează la un cămin de fete unde nu-l poate lua, decât clandestin, iar în restul timpului tânărul se adăpostește la cunoștințe. Este găzduit de pictorul C. Cenan (1925-1926), stă împreună cu sculptorul J. Szervatiusz într-un turn de apă pe calea Moților (1928-29), altădată la "Boema" evocată de sculptorul Ion Vlasiu în romanul său autobiografic Drum spre oameni. Vacanțele le petrece în coloniile de vară ale școlii, la Baia-Mare și la Curtea de Argeș, sau pe la colegii săi din diferite localități ca Sighet, Crăcești, Dej, Voivodeni, Hunedoara, Blaj, Jitîn-Caraș. În vara anului 1935 îl găsim la Balcic. Fiind lipsit de resurse materiale, se întreține din bursă și din ajutorarea prietenilor, deoarece din vânzarea picturilor sale - cu rare excepții - realizează sume derizorii. Neavînd bacalaureatul, la Școala de arte frumoase trebuie să urmeze și cei trei ani preparatori, deci în total șapte ani. Intre 1930-1932 își întrerupe studiile^{3/} și se stabilește la Sighet. Ultimul an de studii îl urmează la Timișoara, obținînd certificatul de absolvire în 1934.

Suferă de TBC pulmonar care se agravează pe zi ce trece; în vara anului 1935 (fiind cetățean italian, cu recomandarea Legăției italiene din Cluj), pleacă pentru tratament la Arco di Trento, de unde nu se mai întoarce. (Moare la 19 octombrie 1936)

Cariera artistică a lui Tasso Marchini se înscrie între anii 1926-1936. Încă de pe băncile liceului se dovedește a fi un desenator pasionat de peisaje și portrete, dar se îndeletnicește și cu picturi în ulei. Școala de arte frumoase o începe în clasa de pictură cu maestrul Catul Bogdan. Asimilează cu ușurință corecturile, astfel că exigența profesorului în privința desenului și a construcției logice îl ajută să progreseze rapid. În anii 1928-30 și în anii 1932-33 îl are de conducător pe maestrul Aurel Ciupe. Cei patru profesori tineri ai școlii^{4/}, reîntorși cu impresii proaspete din Paris, sînt propagatori entuziaști ai curentelor moderne. Pentru studenți, care n-au posibilitatea să călătorească în străinătate, le sînt de un real folos și albumele cu reproduceri, dat fiind că transmit cîte ceva din suflul picturii impresioniste și postimpresioniste, stu-

diate cu pasiune de viitorii artiști plastici clujeni. Mai cu seamă trei dintre reprezentanții artei moderne franceze produc o adevărată folie în cercurile clujene: Gauguin, van Gogh și Cézanne. Tasso Marchini are mai multe afinități temperamentale cu acesta din urmă, fapt demn de remarcat. După Herbert Read "Nu există "Școală Cézanne", însă nu există nici un artist plastic de frunte în secolul al XX-lea care să nu fie sub un aspect oarecare tributar lui Cézanne"^{5/}. Cu fauvii, cubiștii și alte curente noi face cunoștință mai târziu, însă nu-i imită, ci-și formează un limbaj propriu. Din punct de vedere stilistic, în pictura lui Tasso Marchini se deosebesc două perioade, fără o delimitare strictă între ele. Ca debutant, folosește mult conturul negru, culorile sobre - însă într-o gamă caldă - și întinde culoarea în pete mari, cu pensule de dimensiuni medii. Nu renunță nici mai târziu la desenul clar și energic, făcut cu pensula subțire, dar în loc de conturul negru, linia este disolvată pictural. În 1929, participă la Salonul Oficial cu portretul "Desenatorul" înfățișându-l pe sculptorul Szervatiusz Jenő, iar în 1931 expune portretul compozițional pentru care a pozat pictorița Letiția Munteanu. Acesta din urmă a fost elogiat și de N. Tonitza care îl considera un tablou "construit cu inteligență, condus simplu și clar, armonizat cu un frumos simț de muzicalitate cromatică"^{6/}.

În pinzele anilor 1933-1934 pensulația spintenă urmărește planurile în spațiu, suprapunând 2-3 straturi de culoare în tușe paralele distincte, totdeauna cu pensule subțiri, ceea ce face să vibreze culoarea, păstrând însă cu rigurozitate unitatea formei, construcția solidă. Armoniile sale se deschid și devin mai complexe, inundate de lumină, dar fără lumina proiectată dintr-o sursă, care ar da contraste brutale. În ultimul an, la Arco, calităților peisajelor sale se adaugă linia pîlpîietoare a chiparelilor, imprimând acestor picturi suplete.

În legătură cu expoziția Școlii de arte frumoase, organizată în 1934 la Timișoara, Ion Vlasiu rememorează părerea profesorilor R. Lădea și C. Bogdan despre Tasso Marchini: "...admirația lor merge înspre Marchini care avea simțul formei frumoase"^{7/}. Evocă și judecata tovarășilor de promoție: "Admirația merge înspre Marchini. De ce? Fiindcă lucrările lui sînt frumoase?... E drept,

colegul ăsta are ceva aparte, o distincție, un suris înnobilit de o tristețe subterană, atrăgător, "Pictează cu suflet", zic admiratorii^{8/}.

Acest ceva "aparte, distins" a fost reflectarea în creația sa artistică a unui suflet sensibil care nu s-a destăinuit, privitor la viața personală, decât rar și fragmentar. Nici chiar prietenii intimi nu cunoșteau întreaga odisee a pribegiei sale. Tasso Marchini nu vorbea nici despre tablourile la care lucra și nu făcea schițe prealabile. Desenul i-a fost un gen aparte. Căuta motivul adecvat stării sale sufletești, o temă prin realizarea căreia să-și poartă întruchipare sentimentele. Gîndea tabloul, iar cînd se așeza în fața șevaletului, picta repede - duc-tul pensulei sale nici n-ar fi tolerat retușul. Lucra de obicei în 3-4 sedințe, însă putea să întrerupă oricînd pictura, era unitară și încheată. Îi cunoșteam, spre exemplu, un portret schițat în abia trei ore, care oglindește nu numai psihicul și tră-săturile fizice, dar pare să imite chiar și maniera picturală a colegului care i-a servit de model^{9/}.

Tematica lui n-a depășit sfera de orientare a epocii: portrete, în care dădea multă atenție și fundalului - fie peisaj, fie interior -, naturi moarte ce reflectă un gust urban și sugerează atmosfera pașnică și senină a vreunei case prietenești, și în fine, peisaje, de preferință citadine.

Pictura a constituit pentru el o formă de a comunica cu lumea, niciodată n-a devenit simplă meserie, nici sursă de câștig. Trăia în permanentă încordare creatoare și personalitatea lui puternică cunoștea un singur țel, de a servi arta. Latura materială nu-l preocupa; deși și-a dat seama de starea sănătății, nu se menaja, trăind în permanență cu obsesia morții.

Armoniile poetice ale picturilor sale includ în același timp și calitățile cerebrale, manifestate și pe alte planuri. La Sighet - împreună cu Traian Bîlțiu-Dăncuș - înființează un curs de artă plastică pentru amatori și tot acolo, în săptămînalul "Astra", publică un ciclu de patru articole despre arta modernă cu scopul de a familiariza cu tendințele ei publicul dezorientat^{10/}. În ele parcurge pe scurt istoria cubismului și a ex-

presionismului, dând o scurtă explicație și despre futurism și neoclasicism.

Aceste scrieri dau dovadă nu numai de o temeinică pregătire teoretică, dar și de o clarviziune surprinzătoare în ceea ce privește orientarea între fenomenele artei moderne ale secolului nostru. Cu aceeași logică cu care își construiește picturile, deduce motivul schimbării stilurilor și militează conștient pentru progres.

x
x x

Traectoria lui Tasso Marchini a fost curmată înainte de a-și fi atins apogeul. În viața plastică transilvăneană, care a cunoscut o prosperare la începutul celui de al patrulea deceniu, el a avut un rol remarcabil, pe de o parte prin exemplul picturii sale, care a fertilizat imaginația multora, pe de altă parte prin discuțiile frecvente purtate între prieteni, care uneori au reușit să clarifice problemele de teorie. Datorită farmecului personalității sale, influența sa a iradiat într-o arie relativ largă. A dispărut prea de vreme ca această influență să fi putut deveni statornică, însă revizuirea opera lui, ea se conturează ca o viziune artistică promițătoare de perspective noi, valabilă și azi.

N O T E

- 1/ În "Gînd românesc", VII (1939), nr.7-9, p.334 și 338.
- 2/ Din biografia întocmită în 1936, după moartea lui Tasso Marchini, de către pictorița Letiția Munteanu.
- 3/ Cf.certificatului de absolvire.
- 4/ Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Tassy Damian, Romul Ladea.
- 5/ Herbert Read, A modern festészet (A concise history of modern painting), Corvina, 1965, p.19.

- 6/ N.N.Tonitza, Salonul oficial, în "Curentul", IV (1931), nr. 1158 (18 aprilie), p.1.
- 7/ Ion Vlasiu; O singură iubire, Editura pentru literatură, 1965, p.28.
- 8/ Op.cit., p.29 - Tasso Marchini figurează, în ambele pasaje, eronat sub numele de T.Martini.
- 9/ Pe Antal Andor Fülöp l-a pictat în atelierul lui Szolnay , în sala Minerva, în 1933. Această bravură a stîrnit admirația lui Solnay, de altminteri cunoscut ca foarte aspru în critică. Informația lui A.A.Fülöp.
- 10/ Tasso Marchini, Arta modernă și publicul, în "Astra" - organ al despărțămîntului Maramureș - Sighetul Marmăției", III (1933), nr.7, 9, 10, 11.



Portret. Ulei pe pânză. (Salonul Oficial, 1931).



Natură moartă. Ulei pe placaj
1931.



Peisaj cu minaret. Acus-
relă. 1935.



Autoportret. Ulei pe
pânză. 1933.
F.9.Cda 13906/967



Biserica din Șuhatag
Ulei pe pânză.
(Expoziția în grup L. Munteanu-T.
Marchini-R. Pușcariu, 1932, Cluj).



Peisaj din Maramureș.
Ulei pe pânză.
(1933)



ALEXANDRU GRIGOROVICI, PICTOR MOLDOVEAN
(1892-1916)

Virginia Vasilovici

Șefa secției de artă a Muzeului
regional din Iași

În toamna anului 1916, în vîltoarea primului război mondial, alături de mulți eroi ai patriei noastre, cade la datorie, în vîrstă de 24 de ani, pictorul moldovean Alexandru Grigorovici.

Apariția acestui talent în cadrul școlii ieșene trezise la început interesul profesorilor dimpreună cu admirația aproape unanimă a colegilor care-i recunoșteau însușirile deosebite. În mișcarea coloristică românească i se întrevedea un viitor strălucit, dar din nefericire, a trăit extrem de puțin.

Opera lui, risipită darnic prin cîteva familii, a rămas chiar de la început pierdută pentru marele public. În vechea Pinacotecă a Iașului nu s-a păstrat nici o lucrare, mărturie despre truda acestui înzestrat ucenic al școlii locale.

Referințe sporadice ale unor profesori, foști colegi de studiu, aduceau cînd și cînd în atenția mai noilor generații de elevi, amintirea exemplară a numelui lui Grigorovici, fără a o asocia însă cu prezentarea vreunei lucrări.

Unii dintre noi l-am reținut.

Frumoase calificative zălogite în foi matricole, premii și distincții, aprecieri din presa vremii pe marginea cîtorva expoziții, amintiri ale unor rude și cunoscuți, toate acestea, alăturate la grupul de lucrări - picturi și desene - descoperite de muzeul nostru în ultima perioadă, ne ajută a reconstitui profilul unui om și al unui artist.

Marele nostru pictor și critic de artă Nicolae Tonitza publică în cotidianul "Presa"^{1/}, la trei ani după dispariția lui Alexandru Grigorovici, un impresionant articol evocator al personalității acestuia.

Rîndurile lui Tonitza care ar merita, prin actualitatea lor, să fie citate aproape în întregime, cuprind în partea introductivă un tăios rechizitoriu la adresa conducătorilor din trecut care "au aruncat în iadul tranșeelor, pentru a fi exterminate, valorile neamului nostru așa de rare și care pentru binele general trebuiau puse la adăpostul cuvenit. Alexandru Grigorovici ca și atîția alți artiști putea să fie cruțat"^{2/}.

Cunoscîndu-l îndeaproape, Tonitza a perceput capacitatea acestui talent, i-a intuit profund frumoasele posibilități, înregistrînd dispariția lui ca o pierdere pentru pictura românească. "Grație sensibilității ochiului său extrem de fin și echilibrului sufletesc așa de pronunțat la el, Grigorovici ne-ar fi dat cu timpul lucrări de o mare valoare picturală care l-ar fi așezat, ca o personalitate bine definită, alături de cei cîțiva maeștri ai culorii în România"^{3/}.

Alexandru Grigorovici s-a născut în 5 iulie 1892^{4/} la Iași, dintr-o familie de juriști, moștenind mai ales de la mama puternica-i sensibilitate artistică.

După absolvirea a patru clase gimnaziale, ferm hotărît să urmeze pictura, se înscrie, în toamna anului 1907, la Școala de arte frumoase^{5/}, sub direcția lui Emanoil Bardasare.

La studii va fi coleg cu sculptorul Richard Hette și cu pictorul Otto Briesse de care se leagă printr-o trainică prietenie, bazată pe aceleași concepții despre viață și muncă. Mai are colegi și pe Ion Cosmovici, Nutzi Acontz, Roman Simionescu care de asemenea îi vor arăta multă prețuire. Generația lor se succede după cea a lui Tonitza, Ștefan Dimitrescu și Chipăruș, făcînd punte de legătură spre o altă serie de elevi remarcabili - Băeșu, Arnold, Bălțatu, Onofrei.

La început formația lui Grigorovici în școală se împlinește după tipic academist, prin intermediul profesorilor Costin, Bardasare, Artachino, Gh.Popovici, cu o mai pronunțată înrîurire

din partea ultimilor doi care manifestau tendințe înnoitoare în arta lor.

Contactul cu tablourile valoroase din galeria Pinacotecii, nu ne îndoim că va fi constituit o supremă lecție pentru un vizitator dotat cu ascuțit spirit de observație cum era Grigorevici. Aici se stabilește prima cunoștință cu picturile lui Nicolae Grigorescu și cu pânzele străine din școala lui Veronese, Van Dyck, Murillo, spre care se îndreaptă preferințele lui. Un "Studiu" de școală pe care am avut ocazia să-l cercetăm, are ca punct de plecare chiar tabloul lui Murillo din muzeul ieșean, "Fecioara în extaz", pe care interpretul îl transpune într-o manieră liberă, originală.

Evoluția lui este rapidă mergând pe drumul unei evidente diferențieri de restul colegilor. "Se vorbea de el ca despre un talent puțin obișnuit" ne informează pictorul Bălțatu, venit la învățătură în anul în care Grigorevici își termina tocmai studiile. Picta cu o extremă ușurință, trezind atenția și poate chiar invidia unor profesori care, deși cu experiență, se simțeau depășiți^{6/}.

Certificatul de aptitudini, obținut în 1913^{7/}, după cinci ani de studii, totalizează calificative din cele mai bune la probleme practice, foarte asemănătoare cu notațiile consemnate în certificatul de absolvire al lui Tonitza, eliberat cam în aceeași perioadă^{8/}.

În ultimul an de învățătură Grigorevici este onorat cu unica bursă a comunei Iași, rezervată celui mai merituos element al școlii. De asemenea îl găsim participând în 1909^{9/} și 1913^{10/} la concursurile pentru premiul Academiei Române "Ioan Leconte du Nouy", fiind premiantul întâi, cu pseudonimul Leandru (la probe de desen după antic și după natură).

După absolvirea școlii Grigorevici mai urmează un an, 1913-1914, studii pregătitoare în vederea diplomei, cu năzuință, rămasă neîmplinită, de a merge la perfecționare în străinătate, în primul rând în Italia.

Nu-l mai despart decât doar doi ani până la plecarea pe front, timp în care pictorul nu are parte însă de o desfășurare liniștită, continuă, a procesului de creație. Recrutat pentru

serviciul militar, este utilizat la un moment dat ca desenator de hărți la Marele Stat Major.

Deși se află într-o perioadă frământată, Alexandru Grigorovici nu pierde ocazia de a prezenta lucrări la cele câteva expoziții colective ale artiștilor, organizate la Iași (cea din aprilie 1915 și cea din mai 1916). Numele lui, cunoscut încă de la expozițiile școlare, este evidențiat printre primii, cu elegii, în cronicile închinare acestor manifestări.

La expoziția din anul 1913^{11/} o cronică semnalează: "...Dintre expozanți dl. Grigorovici stă pe primul plan...".

La "Expoziția retrospectivă a școlii" din 1915, la care iau parte profesori, absolvenți și elevi, printre alte aprecieri pe care i le consacră presa apare mențiunea despre "...un puternic talent cărui publicul i-a arătat recunoștința sa, reținându-și aproape toate lucrările"^{12/}.

În ultima expoziție, cea din 1916, la care își dau concursul artiști din cei mai însemnați, ziarul Opinia^{13/} sesizează lipsa portretelor lui Grigorovici, "talentul și mijloacele acestuia fiind neîntrecute de camarazii săi". Adusese doar câteva pinze cu flori și fructe, decretate și acestea "incontestat admirabile".

Alexandru Grigorovici cade în luna noiembrie 1916, în luptele de la Călugăreni, vestea dispariției lui fiind primită de familie în ianuarie 1917. Între efectele pictorului se întorc de pe front două caiete cu desene și însemnări, a căror urmă se pierde însă în împrejurările din cel de-al doilea război mondial.

Șapte ani mai târziu, în amintirea artistului tatăl din preună cu frații rămași în viață, dăruiesc Școlii de artă din Iași suma de 30.000 lei, în înscrisuri, cu specificare ca din venitul ei anual să se acorde premiu câte unui talentat elev al școlii^{14/}. Între beneficiarii acestui premiu, distribuit până în anul 1937, se vor număra pictorii Alupi, Agafiței, Vămăruț, Ispir, Gr. Popovici ș.a.

Din activitatea lui Grigorovici ne stau astăzi la îndemână după prime investigații, mai multe portrete - gen prevalent, câteva studii de nud, peisaje și naturi statice cu flori (cca. 25 piese).

Executate în ulei sau cretă, între anii 1912-1916, - lucrările găsite, chiar dacă nu sînt toate semnificative, permit aprecierea unor trăsături din arta lui.

Ele relevă de la bun început un serios și profund observator, capabil să traducă sensibil elementele din realitate.

Cu personalitatea puternică a unui autentic talent, Grigorievici irumpe din tiparele școlii, însușite inițial foarte bine, după cum o probează mai multe lucrări, construite cu perfecția știință a desenului și a perspectivei ("Struguri", "Nud la izvor", "Portret compozițional de bătrîn" etc.).

El tinde de la început spre o interpretare liberă, neconstrînsă de formule, care să comunice sincer, spontan, emoții și sentimente. În această privință face parte din prima serie de pictori - vorbim de cei de la Iași - receptivi la lecția lui Nicolae Grigorescu. Notă cu totul meritorie pentru un tînar educat la școala în care, după cum se știe, trona cu forță academismul. Pe aceeași linie grigoresciană se vor orienta curînd peisagistul - și el destul de puțin cunoscut - Otto Briese, Aurel Băeșu, Adam Bălțatu.

Pronunțatul lirism al lui Grigorievici îl remarcă Tonitza, spunînd despre pictorul acesta că "era angajat cu o pasiune fantastică pe drumul artei, dornic să împărtășească semenilor comori imense de frumusețe pe care le stăpînea sufletul său"^{15/}.

Artistul manifestă totdeauna preferință pentru culori peto-lite, patinate parcă de vreme - gri, roz, verde, măsliniu, brun - respingînd acordurile stridente.

Este sensibil la jocul valorilor de ton, la degradeul fin al umbrelor care conferă motivului pictat o atmosferă vibrantă, diafană, plină de poezie (cum se observă în "Portretul unei tinere", "Trandafiri", "Crizanteme", "Efect de seară" ș.a.). În același scop pictorul așterne culoarea în pete, folosind tușe re-pezi, uneori largi, alteori mărunte, renunțînd la o finisare minuțioasă sau la o delimitare liniară, precisă a formelor.

Capabil să construiască portrete pline de vigoare și forță expresivă ("Portretul prietenului Otto Briese", "Portret de bătrîn lemnar") artistul, aflat la vîrsta entuziastei tinereți, este mai inclinat să cînte grația, puritatea și gingășia, atribu-

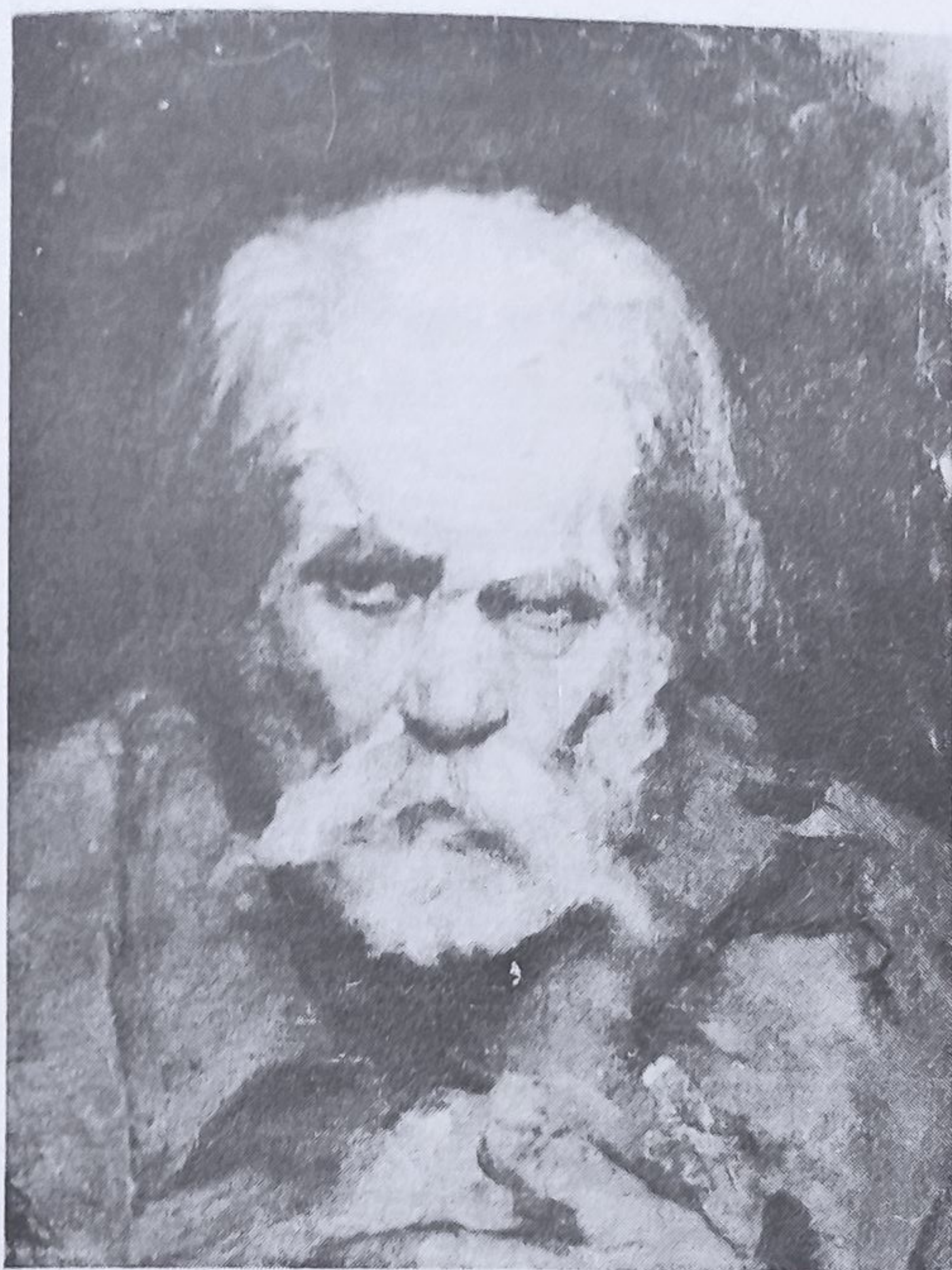
tele specifice adolescenței ("Adela", "Portretul unei colege", "Sora Edwiga").

Deși cu unele imperfecțiuni de limbaj, inerente fazei de debut, în care nu se poate vorbi încă de cristalizarea unui stil propriu, lucrările lui Alexandru Grigorovici poartă cu ele amprenta unei simțiri delicate, capabile să capteze într-un anumit fel interesul și să emoționeze.

Dintr-o justificată considerație pentru acest ales talent, Nicolae Tonitza recomanda muzeelor de artă din țară și în special Pinacotecii ieșene "să-și procure cele mai bune din lucrările lui Grigorovici, eternizînd astfel, în chip oficial, memoria scumpă a acestui tînăr mucenic al artelor românești".

N O T E

- 1/ Nicolae Tonitza, Pictorul Grigorovici, în Pres. 23.II.1919
- 2/ Nicolae Tonitza op.cit.
- 3/ Data nașterii în certificat de absolvire din 22.II.1913 (Arh.Stat. Iași, Fond 183, ds.8/1912-1913.
- 4/ Cererea de înscriere, făcută de tată, menționează în anexă certificat de absolvire a 4 clase gimnaziale și cîteva probe de desen (Arh.Stat. Iași, Fond 183 Ds.3/1907, sep.18.
- 5/ Informare colegilor Roman Simionescu și Georgeta Rotică.
- 6/ Certificat elib. în 22.II.1913 (Arh.St.Iași Fond 183 Ds.8/1912-1913.
- 7/ Arh.Stat.Iași, Fond 183, Ds.8/1912-1913 luna septembrie.
- 8/ ibidem, Ds: 5/1909, f.112.
- 9/ ibidem, Ds. 8/1912-1913, f.251.
- 10/ Rinaldo, Expoziția Școlii de Belle Arte, în Mișcare, 16.VI. 1913.
- 11/ Expoziția oficială de la Belle Arte, în Evenimentul, 8.IV. 1915.
- 12/ Balduin Carli, Salonul oficial ieșean, în Opinia, 21, 24, și 25 mai 1916.
- 13/ Premiul Grigorovici (Arh.St.Iași, Fond 183, Ds.18/1923-1937.
- 14/ Nicolae Tonitza op.cit.
- 15/ Nicolae Tonitza op.cit.



A. Grigorovici. "Bătrîn lemnar".



A. Grigorovici. "Casă la țară".



A. Grigorovici. "Pictorul
Otto Briese".

SCRISORI INEDITE DE N.TONITZA

Florica Postolache

Director al Muzeului regional
de artă Dobrogea

În anii 1931-1932, Nicolae Tonitza a executat - împreună cu pictorii Constantin Bacalu și Jean Buiuc, pictura bisericii Sf.Gheorghe Nou din Constanța.

Considerînd necesar un viitor studiu asupra picturii rămase în urma restaurării din 1958, vom prezenta unele acte și scrisori semnate de Tonitza, păstrate la Arhivele Statului din Constanța, care pun în lumină date din activitatea pictorului N.Tonitza în perioada care, deși foarte scurtă, este mai importantă decît se consideră de obicei și a constituit, desigur, pentru artist, o experiență care pare să aibă legătură chiar cu pictura sa de șevalet.

Pornind de la cercetări de arhivă care au scos la iveală documente pînă astăzi rămase necunoscute, ne propunem să prezentăm, fazele lucrului la pictura bisericii Sf.Gheorghe Nou, așa cum se înscriseră ele în biografia artistului.

Prima mențiune existentă cu privire la decorarea lăcașului construit probabil în anii 1927-1928, datează din 26 iunie 1929^{1/} prin care preotul paroh se adresează primarului orașului pentru suplimentarea bugetului cu suma de lei 1 000 000 pentru pictura bisericii, propunînd ca executant pe pictorul Traian Cornescu.

Primăria Municipiului Constanța nu a prevăzut nici suplimentarea bugetului pe anul 1929, nici includerea sumei necesare în bugetul pe anul 1930 (adresa din 13 decembrie 1929 a aceluiași paroh)^{2/}, ci, abia în 1931 se adresează directorului

Monitorului Oficial din București care publică în M.O.nr.74 din 30 martie 1931 următoarele: "Primăria Municipiului Constanța anunță pe această cale ținerea unui concurs public în ziua de 19 aprilie 1931 pentru pictura în ulei a bisericii Sf.Gheorghe din localitate. Proiectele întovărite de devize vor consta din proiecte de ansamblu... care vor trebui depuse primăriei... până la 18 aprilie 1931"^{3/}.

Urmare acestui anunț se prezintă mai mulți concurenți: grupul Anastase Damian, Tache Papatriandafil, și Ștefan Constantinescu; Marincea Stănescu; Jean Drăgoescu; Gheorghe Eftimie, Costică Vasilescu, Dumitru Brăescu, Nicolae Colonițiu, Traian Cornescu, Pavel Pscariov și grupul format din Tonitza, Bacalu, Buiuc^{4/}.

Prin petiția colectivă din 2 aprilie 1931, cei trei pictori cer a fi însărcinați cu zugrăvitura lăcașului, "potrivit orînduieilor statornicite de canoanele și tradiția noastră și următor condițiilor stabilite de ctitor".

Desigur, afirmația avea la bază, în ceea ce-l privea mai ales pe Tonitza, o experiență deja acumulată. Fiind nevoit a încheia asemenea contracte pentru a-și asigura cele necesare traiului și activității sale artistice createare, iar mai târziu pentru a-și întreține familia, Tonitza mai zugrăvise împreună cu Bacalu, în 1911, biserica de la Poeni-Vaslui^{5/} și în 1912 biserica de la Scorțeni-Bacău^{6/}, în 1913 - 1914, împreună cu Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Pavlu și Stavru Tarasov, biserica din Netezești-București^{7/} și în vara anilor 1933 și 1936, împreună cu studenții săi, pictura bisericii de la schitul Durău, prilej de a-și exercita aspirațiile pentru pictura monumentală și de a-i învăța pe studenți tainele tehnicii în encaustică^{8/}, lucrare care însumează de fapt posibilitățile lui Tonitza de a se realiza în arta monumentală.

Comisia formată din arhitecta E.Rizescu, profesor Carp și protoereul Atanasie Popescu, studiind la 21 aprilie 1931^{9/} proiectele concurenților, procedează prin eliminare și oprese spre discuție lucrările a patru pictori dintre cei solicitanți: Marincea Stănescu, Dumitru Brăescu, Costică Vasilescu și grupul Tonitza, Bacalu, Buiuc.

La 20 iunie 1931 Consiliul municipal întrunit în ședință propune aprobării oferta pictorilor Tonitza, Bacalu, Buiuc, realizabilă la suma de 1.000.000^{10/}. Rezolvarea favorabilă a cererii este confirmată și prin contractul provizoriu ce se încheie între Primăria Municipiului Constanța și pictorii respectivi^{11/}.

Pictura bisericii urma să se execute conform contractului "....., în ulei de in crud olandez, iar culorile vor fi Schönfeld Lefranc, aureolele și decorurile.... vor fi aurite cu Kärtärinengold 14 carate... iar pictura se va executa în stil bizantin".

La punctul 3 din contract se menționează "... expres că, întreaga lucrare de pictură va fi executată sub directa conducere și permanenta participare a D-lui N.N.Tonitza, D-sa fiind șef al execuției și direct răspunzător de realizarea materială și artistică a zugrăviturii, care va trebui să poarte expresia personalității sale artistice"^{12/}.

În sfârșit, contractul prevede o serie de clauze legate de modul în care se va primi suma de 1.000.000 lei, eșalonată pe etape corespunzător realizării picturii, astfel încât la 30 noiembrie 1932 întreaga lucrare să fie terminată, recepționată și achitată.

Necazurile și hăruielile legate de zugrăvirea bisericii în cauză, pe care avea să le întâmpine Tonitza în anii aceștia, încep imediat, încă înaintea încheierii definitive a contractului.

Contestația pictorului Vasilescu C. privind "... incapacitatea juriului de a sesiza greșeli de tehnică și iconografie^{13/} - în concursul instituit - tergiversează perfectarea contractului.

În urma sesizării acestuia, către Comitetul local de revizuire (din București) se cere "... judecarea plîngerii respective la 13 iulie 1931", apoi printr-o revenire "... cercetarea apelului înaintat de D-l Vasilescu, pentru 8 septembrie 1931".

Contrariat de tergiversarea semnării contractului, ceea ce amîină începerea lucrării și pierderea unui timp prețios de muncă (iară nu se putea lucra pe perete ud), intrigat de contestația lui C.Vasilescu, pictor obscur al timpului, dar influent

în unele cercuri, care punea sub semnul întrebării atât capacitatea juriului, cât și cea a pictorilor solicitanți aprobați la concurs, Tonitza adresează o scrisoare de protest către președintele Consiliului local de revizuire din București, precum și - la 23 iulie 1931 - o întâmpinare către Nicolae Iorga, președinte al Consiliului de Miniștri, atunci.

Astfel manuscrisul primei cereri către președintele Consiliului local, cât și întâmpinarea către Nicolae Iorga, poartă același număr de înregistrare la Primăria Municipiului Constanța, ceea ce duce către concluzia că ele au fost trimise Primăriei de însuși Nicolae Iorga, de altfel așa cum le înaintase N. Tonitza.

Rezoluția lui Nicolae Iorga - "Se va încredința zugrăvirea D-lui Tonitza. E neadmisibil să se trateze chestiile de artă prin vulgare trăgăniri"^{14/} - a determinat definitivarea și semnarea contractului amintit și bineînțeles începerea lucrului.

Deși încă la 22 aprilie 1931 Tonitza adresase cunoscuta scrisoare către colecționarul K.H. Zambaccian în care îl ruga să intervină pentru primirea comenzii, înclinăm că credem, cunoscând faptele ce au urmat, că Zambaccian nu a intervenit^{15/}.

În anul 1931 mai înregistrează că pentru lucrările de pictură ce trebuiau executate pe lemn - catapeteasmă și icoane - Tonitza intră în legătură cu sculptorul Dima Anghel din București, care se ocupa de execuția lor și a mobilierului^{16/}.

Intrucât în biserică nu se putea lucra iarna, zugrăvirea este reluată în primăvara anului 1932.

Achitarea ratelor stabilite prin contract se făcea de către primărie cu întârziere. În urma unei sesizări verbale a lui Tonitza primăria îi răspunde să se adreseze printr-o cerere oficială pentru ca "... în conformitate cu contractul menționat să vă putem achita suma respectivă"^{17/}.

Neplata ratelor scadente la timp a determinat întreruperea imediată a lucrării. La numai o lună și jumătate (20 mai 1932) parohia bisericii invita de urgență pe artist să reînceapă execuția lucrării, făcându-l răspunzător de "... consecințele ce ar rezulta din cauza nerespectării clauzelor prevăzute în contract"^{18/}, după care lucrările încep în luna iunie a aceluiași an.

Urmează repetate cereri ale pictorilor executanți prin care se menționează că "... fiind depășiți cu mult peste prevederile contractului... vă rugăm a dispune ordonanțarea restului din rata..." (4 oct.1932)^{19/}, sau "... fiind avansați cu lucrul mai mult decât prevăd punctele contractului vă rugăm... a numi... o legală comisiune de recepție provizorie... și totodată a ordonanța restul ratei de 100.000 lei a-l primi încă din luna trecută. Ne îngăduim cu acest prilej... a vă sublinia că orice întârziere de ordonanțare a sumei ce ni se cuvine, ne aduce pagube considerabile, pe care cu nici un chip nu le mai putem suporta de acum înainte" (14.oct.1932)^{20/}.

Scrisorile cercetate de noi, scot la iveală faptul că, în cazul execuției picturii bisericii Sf.Gheorghe N.N.Tonitza s-a dovedit activ și hotărât să ducă lucrul la bun sfârșit. Fiecare dintre scrisorile citate însă cuprind în ele tot atâtea stavile întâmpinate în realizarea acestui scop.

Serisoarea din 25 oct.1932 evidențiază o nouă tergiversare "...Ca unul, ce prin contract, am personal răspunderea artistică a picturii... și pentru a nu avea dezagregamente și pagube ce n-ar decurge din vina și neglijența mea... vă rog a dispune de urgență chemarea la Constanța a sculptorului Anghel Dima... pentru a purcede... la montarea tîmplei noi... căci stau (așteptînd) de atîta vreme cu diverse spații neîmplinite fiindcă nu pot ști unde anume va trebui să spargă sculptorul pereții... și unde vor rămîne spațiile disponibile pentru decorațiune artistică"^{21/}.

Cortegiul necazurilor lui Tonitza avea să fie completat de intrigile urzite spre defăimarea sa, către primărie, întreprinse de către pictorul Jean Buiuc și preotul Atanasie Popescu, paroh al bisericii în cauză, de coruperea de către aceștia a muncitorilor, de sustragerea materialelor de lucru, de desolidarizarea pictorului Bacalu, care refuza să justifice cheltuielile făcute pentru materialele consumate în lucrare etc.

Prin plecarea sa de pe șantier la 26 octombrie 1932, Tonitza nu intenționase, desigur, să părăsească definitiv lucrarea în care era angajat. Serisoarea din 10 noiembrie 1932 către pri-

mar, prin care comunică faptul că "...Am vorbit cu sculptorul Dima. Luni dimineață (14 noiembrie) va intra... pentru începe - rea... montării catapeteasmei și mobilierului. Binevoiti a face... ca meșterul sculptor să nu fie stingherit prin nimic în operațiile lui de montare"^{22/}, dovedește intenția lui Tonitza de a continua și termina decorarea bisericii.

Întâmpinările făcute de pictorul Jean Buiuc și preotul Atanasie Popescu, ale căror copii Tonitza le cere prin scrisoarea sa din 27 octombrie 1932^{23/} ca și aceea făcută de Jean Buiuc prin care menționează că D-l N.N.Tonitza a dat drumul lucrului cu o întârziere de 4 luni... că nu a lucrat decât retușări (în ultima campanie, n.n.), că s-a dezinteresat de orice supraveghere... (cerînd a fi invitat D-l Tonitza cît mai neîntîrziat spre a-și completa partea de lucru ce a mai rămas și care constă dintr-un fronton sub cafas și două portrete... pentru a nu întâmpina dificultăți în fața comisiei de recepție²⁴..., se pare să fi fost ultimele fapte, care adăugîndu-se celorlalte, au determinat pe artist să nu revină la Constanța și să părăsească definitiv lucrarea, iar cele 8 somații trimise de primărie timp de 2 ani, fie direct, fie prin serviciul contencios, sau prin poliție la 18, 23 și 24 martie 1933, 26 iunie 1933, 19 iulie 1933, 4 mai 1934, 14 iunie 1934, rămîn fără răspuns^{25/}.

În momentul părăsirii șantierului, actele consemnează că Tonitza mai avea de executat, după contract, două portrete de ctitori la intrare, frontonul de sub cafas și unele retușuri.

De aceea, la 15 iunie 1934, preotul Roșculeț este delegat de Primăria Municipiului a se deplasa la București "...în vederea tranșării definitive a picturii bisericii Sf.Gheorghe, care n-a fost terminată pînă în prezent de către pictorul Tonitza și Bacalu...^{26/}. Buiuc este scos din cauză ca urmare a intervenției sale^{27/}.

Fiind profesor la Școala de Arte din Iași, din toamna anului 1933, în locul lui Ștefan Dimitrescu, Tonitza nu poate fi găsit de preot la București. Dar vizita amintită provoacă o scrisoare de răspuns a lui Tonitza, către preot, concludentă pentru tot ceea ce au însemnat cei doi ani de muncă la zugrăvirea bisericii din Constanța: "Intors de la Iași, unde am stat o lu-

nă și jumătate... aflu scopul vizitei Sf. voastre despre care fusesem deja prevenit. Vă dau acum răspunsul meu cu toată franchețea:

N'ași dori să mă mai aflu încă odată în iadul de neplăceri în care am suferit doi ani de-a-rîndul la bis. Sf. Gheorghe din Constanța - neplăceri dublate de pagube materiale, pe care Sf. voastră le cunoaște în bună parte.

Vă mărturisesc că dacă n'ași fi fost un temperament de o răbdare afară din comun, ași fi abandonat lucrarea mult mai de mult și anume decînd mi s-a refuzat demontarea vechii catapezme (ca să-mi pot continua lucrul conform literei contractului) ceea ce m-a silit să schimb planul inițial de muncă, zugrăvind în locul altarului alte spații, ce se cuveneau pictate mai tîrziu - ceea ce a avut ca urmare, după cum foarte bine vă amintiți o seamă de mizerii în ordonanțarea banilor ce mi se cuveneau. Mizerii pe nedrept făcute mie și inspirate de un puternic consilier comunal care se nimerise a fi și preot... al lăcașului pe care mă trudeam să-l înfrumusețez.

Ar fi fost cazul atunci să sistez lucrarea și să mă adresez Justiției, puțin mai tîrziu și anume atunci cînd am descoperit că mi se corup tovarășii de lucru, ca și oamenii tocmiți cu ziua - și mi se sustrag sculele și materialele ce le aveam depozitate în biserică, pentru împodobirea unei vile, al cărei proprietar făcea parte din Consiliul comunal și slujea ca preot în biserica Sf. Gheorghe.

Aș mai fi putut abandona zugrăvirea și m-aș fi adresat Justiției și atunci cînd - (tot pentru voluptatea mizeriilor) - mi s-a făcut cunoscut înscris de Primăria Constanța (posed actual în arhiva mea) că dacă nu achit suma de lei una sută mii (în baza cărei legi?) P.S.S. Episcopului Gherontie al Constanței, nu mi se va mai ordona nici un gologan.

Toate aceste șicane - și încă alte multe, deopotrivă de grave, m-ar fi putut îndreptăți să părăsesc Constanța și să cer dreptate și daune.

N-am făcut-o... pentru că procesul meu ar fi putut lua proporții nebănuite și ar fi dezvăluit și alte scandaluri colaterale care ar fi aruncat asupra tuturor slujitorilor Domnului un formidabil direct.

Tovarășii mei, ca și lucrătorii mei corupți - după cum știți foarte bine - de către preotul și consilierul, al cărui nume nu-i nevoie să vi-l precizez - nu și-au mai căutat de lucru potrivit riguroaselor angajamente față de mine ci s-au dat lenei și superficialității tehnice, fără să am puterea să-i readuc la disciplina necesară, deoarece se știau acoperiți de acea persoană sacră și atotputernică la acea vreme.

Tot haosul acesta, provocat nu de mine, ci tocmai de aceia ce erau interesați la împodobirea și strălucirea bis.Sf.Gheorghe mi-a adus personal, după calculele riguros făcute o pagubă de peste trei sute de mii de lei - plus o suferință morală fără precedent în viața mea de artist.

Pentru toate aceste dureri din trecut, vă mărturisesc că n-am curajul să mai continui.

De altminteri garanția de 100.000 lei oprită de primărie acoperă suficient lucrul ce mai este de făcut: cele două portrete ctitoricești și micile completări și cîrpele.

Oricare din foștii mei tovarăși - Bacalu sau Buiuc - s-ar putea foarte bucuroși angaja să le execute la acest preț.

Le dau aici în scrisoarea de față completă dezlegare de contractul ce au avut cu mine, declarînd că nu voi avea nici o pretențiune asupra lor. Firește numai dacă și Consiliul Comunal va fi de aceeași părere cu mine^{28/}.

În aceste rînduri vibrează revolta ca și în nenumărate desene în care artistul a biciuit o rînduire nedreaptă, dar ele desprind totodată și un adînc sentiment de mîhnire, de oboseală, dezarmare.

Scrisoarea lui N.N.Tonitza din 25 iunie 1934, rămîne fără răspuns. Contractul se desface în luna iunie a aceluiași an^{29/} după ce pictorii semnatarii ai contractului din 8 august 1931 primesc ultima somație (nr.6912 din 14 iunie 1934) prin poliția orașului Constanța (Buiuc), București (Bacalu) și Iași (Tonitza).

Această situație, cît și oferta pictorului Marincea Stănescu (fost participant la concursul inițiat în 1931) prezentată primăriei la 10 august 1935, determină la 23 august același an încheierea unui nou contract între primărie și pictor^{30/} care termină lucrarea în noiembrie 1935.

În noul contract se prevede nu "repictarea bisericii" (nici chiar parțială), ci executarea compoziției de sub casas reprezentând "doi îngeri care țin în mână imaginea bisericii, executarea celor două portrete de ctitori... și repictarea doar a tabloului existent în tinda bisericii - pe peretele din dreapta, înfățișând pe Isus în mijlocul copiilor, imagine care "se va șterge"^{31/}.

"Caracterul prea laic"^{32/} al picturii acestui fragment și nu al întregii biserici, așa cum se susține adesea, a nemulțumit pe ecleziaștii conducători care au cerut ștergerea lui. Tonitza a înscris în scena amintită portrete reale de copii, pline de viață, după unele informații reprezentând chipuri ale copiilor de școala vecină. Numai acest fragment a fost repictat pentru caracterul lui prea laic, deși nerespectarea distribuirii iconografice depline de către N.N.Tonitza trebuie să fi nemulțumit, desigur, pe ecleziaști; el a pictat în sinul stîng al bisericii cuvicioase mucenice în locul sfinților martiri^{33/}.

Marincea Stănescu mai pictează patru icoane mari: Ioachim, Ana, Andrei, Ioan Botezătorul și în exterior Sf.Petru, Pavel și Sf.Gheorghe.

x

x x

Materialele originale, inedite, cercetate de noi, dau posibilitatea formulării unor concluzii certe, care corectează cîteva date consemnate în cronologii și și materiale în legătură cu această perioadă din biografia lui Tonitza, apărute în ultimii ani:

- Contractul pictorilor Tonitza, Bacalu, Buiuc, pentru zugrăvirea bisericii Sf.Gheorghe este desfăcut de Primăria Municipiului Constanța, ca urmare a părăsirii șantierului de către N.N.Tonitza, și nu pentru nemulțumirea ecleziaștilor privind "caracterul prea laic" al scenelor religioase, cum susțin: Raul Sorban în Monografia N.N.Tonitza, p.76 și Catalogul Expoziției retrospective N.N.Tonitza, 1964, p.42.

- Tonitza nu "termină zugrăvirea bisericii în anul 1932" , cum susține Barbu Brezeanu în Cronologia N.N.Tonitza, p.10 a revistei Luceafărul nr.22 (129) VI din 26 oct.1963, ci părăsește lucrarea la 26 octombrie 1932, înainte ca ea să fi fost terminată.

- Desfacerea contractului s-a făcut în luna iunie a anului 1934, în împrejurările cunoscute, și nu în 1933, cum se precizează în Monografia amintită (Raul Sorban), p.76.

- În sfârșit, Marincea Stănescu "repictează parțial" biserica (de fapt numai scena cu Isus și copiii) și completează golurile lăsate de N.N.Tonitza, în anul 1935 și nu în anul 1933, cum menționează Catalogul Expoziției Retrospective N.N. Tonitza 1964, p.42.

Totodată ele stabilesc, până la viitoarea cercetare a picturii, contribuția lui Tonitza și a colaboratorilor săi în decorarea acestei biserici.

N O T E

- 1/ Arhivele Statului Dobrogea. Fond Primăria Municipiului Constanța dos.nr.44/1930, fila 17.
- 2/ Idem, dos.nr.44/1930, fila 64.
- 3/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 186.
- 4/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila, 139, 190, 214, 219, 228, 246, 255, 263, 270, 275.
- 5/ Raul Sorben - N.N.Tonitza, pp.73-74 și Petru Comarnescu. - N.N.Tonitza, p.124.
- 6/ Idem
- 7/ Idem
- 8/ Petre Comarnescu - N.N.Tonitza, p.269.
- 9/ Arhivele Statului Dobrogea. Fond Primăria Municipiului Constanța, dos.nr.44/1929-1931, fila 188.

- 10/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 140, 142 și 183.
- 11/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 106-114 și 123-124-131.
- 12/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 129-131.
- 13/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 147
- 14/ Idem, dos.nr.44/1929-1931, fila 146.
- 15/ K.H.Zambaccian, Pagini despre artă, p.332.
- 16/ Arhivele Statului Dobrogea. Fond Primăria Municipiului Constanța dos.nr.44/1929-1931, fila 98.
- 17/ Idem, dos.nr.44/1932, fila 10.
- 18/ Idem, dos. nr.14/1932, fila 16.
- 19/ Idem, dos.nr. 44/1932, fila 41.
- 20/ Idem, dos.nr. 44/1932, fila 46
- 21/ Idem, dos.nr. 44/1932, fila 48.
- 22/ Idem, dos.nr.44/1932, fila 56.
- 23/ Idem, dos.nr.44/1932, fila 51.
- 24/ Idem, dos.nr.44/1932, filele 8-9.
- 25/ Idem, dos. nr.44/1932, filele 5, 6, 10, 11, 12, 16, 21, 23.
- 26/ Idem, dos.nr.44/1934, fila 8.
- 27/ Arhivele Statului Dobrogea - Fond Primăria Municipiului Constanța, dos.nr.44/1934, filele 17, 18, 19, 20.
- 28/ Idem, dos. nr.44/1934, filele 14, 15.
- 29/ Idem, dos. nr.44/1934, filele 6, 10, 11.
- 30/ Idem, dos.nr. 44/1935, fila 10.
- 31/ Idem, dos. nr.44/1935, filele 7, 8, 9.
- 32/ Raul Sorban - N.N.Tonitza, p.76 și Catalogul retrospectivei N.N.Tonitza, 1964, p.42.
- 33/ Informații primite de la preoții Radu Datou și Constantin Lembrău: "În sînul stîng al bisericii Tonitza a pictat două sfinte: Cuvioasa Paraschiva și Mucenica Filofteia, în loc de sfinți martiri".

ALEXANDRU PHOEBUS - STUDIU MONOGRAFIC

Natalia Iacobescu

Muzeograf la Muzeul de artă
al Republicii Socialiste
România

Arta noastră plastică între cele două războaie e reprezentată printr-un număr însemnat de personalități artistice, care au lărgit repertoriul tematic și au adus în plastică viziuni originale.

Creația lui Alexandru Phoebus se dezvoltă în acest climat de tensiune, când problema socială cu antagonisme de clasă, apare vizibil, în creația unor artiști de atunci. Opera sa merită o cercetare atentă, pentru tematica ei socială, pentru viziunea sa originală, pentru umanismul care emană din pânzele sale, pentru lirismul și sentimentul trecutului cu care înfățișează colțuri din vechiul București.

La începutul activității sale experiența cubistă îl atrage fără să-l convingă. Pictorul profită mai ales de lecția rigorii geometrice constructiviste în redarea volumelor, aducând în pictura românească influențată de pastelizarea cromatică a impresionismului, o arhitectură solidă a maselor și un desen viguros și precis. În arta lui Phoebus tabloul devine o expresie pasionată și dinamică a unei experiențe umane. Adeseori nevoia de a atinge pateticul duce la exagerarea efectelor și la îngroșarea caracterului.

Se poate spune că Phoebus nu a avut maeștri. La 20 de ani părăsește cursurile Școlii de arte frumoase din București, răzvrătindu-se împotriva academismului care domnea în școală și întemeiază împreună cu alți colegi o "Academie Liberă", unde predau lecții de pictură în mod onorific Petrașcu, Steriadi și Artur Verona.

F.10.Cda 13906/967

În 1920 prezintă prima sa lucrare "Schită pentru un portret de muncitor" în care se vede vocația sa pentru portret și atracția pentru teme sociale. Phoebus va continua să expună la toate Saloanele Oficiale, obținând importante premii, - având și 8 expoziții personale dintre care prima în 1929 în Sala Mozart.

În 1927 Phoebus pleacă la Paris unde rămâne 2 ani și unde frecventează cursurile și atelierele Academiilor de Artă Julien și La Grande Chaumière. Își petrece timpul liber la Luvru admirând operele marilor maestri francezi: Poussin, Ingres, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, iar dintre contemporani pe Marcel Gromaire. Gromaire, unul dintre fruntașii expresionismului francez de după primul război mondial, înfățișează în pânzele sale o umanitate chinată, oameni necăjiți cu meserii sărace.

S-a putut vorbi de o oarecare influență a expresionismului francez asupra artei lui Phoebus; totuși această influență se manifestă într-un fel propriu, original - artistul preluând și din tradițiile realiste ale secolului al XIX-lea - fapt care nu afectează viziunea sa, ea rămânând în mare măsură originală și purtând în același timp amprenta specificului ei național.

Figura umană, ca și la expresioniștii francezi, este o temă de predilecție în pictura lui Phoebus. Găsim imagini de bărbați, copii, femei singuri sau în grup, angajați într-o activitate care exprimă mai bine concepția lor despre viață. Astfel sînt: "Proletarul" (1926), "Muncitorul" (din 1930), sau "Muncitor odihnîndu-se" (1930), care astăzi se află în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

În portretele sale de muncitori, Phoebus urmărește să redea conținutul uman al temei ridicînd modelul la înălțimea unui simbol. Puritatea liniilor și a formelor legate de o viziune sculpturală și monumentală e realizată printr-o geometrizare care nu duce la rigiditate. Unele planuri apar lucioase altele mate după cum cerea schema compoziției. Nu numai calitatea lor decorativă oricît ar fi de strălucită armonia acestor culori splendide, cît felul în care aceste tonuri sînt obținute pe pânză, precum și strălucirea și transparența lor, dau stratului

de culoare o soliditate capabilă să înfrunte timpul și în același timp, o tandrețe care amintește de smalturi și de pietre scumpe. În felul cum stilizează artistul se vede clar intenția de a reprezenta ideea de muncitor, prin simboluri ale funcției sale sociale dinamice: mâinile mari și umerii lați, accentul fiind pus pe forță și armonie. Ele produc o impresie puternică de dîrzenie și rezistență morală, cu prețul îngroșării caracterului și al exagerării efectului.

Între personajele care îl preocupă sînt și "Copii adolescenți" (Ciclul 1936), acești copii clorotici uzați de mizerie, aceste fantome lipsite de sînge, par să se dezincarneze în nuanțele de un verde straniu, fosforescent. Abia modulați printr-un desen magistral, reușind să redea printr-un singur contur - detașînd fondurile pe fundaluri de o nuditate expresivă - el rezervă săracilor, celor umili toate comorile tandreței sale.

Contactul cu lumea rurală, cu țărănimea, în cursul verilor 1940-1943 pe care le petrecea la Făgăraș în satele Lisa, Drăguș și Sîmbăta de Sus, aduce o schimbare în paleta lui Phoebus care devine mai optimistă sub influența cromaticei populare și a vieții simple a oamenilor de la țară. Phoebus lucrează portrete de flăcăi, fete și copii și pe cunoscutul "Moș Pătru" (1940), bătrîn tăbăcit de viață, lignificat ca o scorbură de copac.

În două mari tablouri Portrete din Făgăraș (Muzeul de artă al R.S.România și Muzeul Brukenthal), el prezintă femei și copii de la Sîmbăta de Sus, proiectați pe fundaluri de sat. Personajele patru (1950) și sase (1943) sînt grupate pe două planuri cu un desăvîrșit simț al echilibrului și exprimă o mare prospețime sufletească, o ingenuitate calmă și optimistă. Compune pe bază de ocră și terre pe care cu multă măiestrie le nuanțează. Desenul sigur și riguros se acordă cu această paletă luminoasă, care redă numai esențialul. Copiii sînt reprezentați cu grația și candoarea vîrstei, îmbrăcați în costumul caracteristic regiunii.

La Phoebus - ca și la unii expresioniști: Gromaire, Soutine, - personajele suportă deformații destinate să pună în evidență caracterul lor adînc și să ne transmită nouă experiența umană a artistului. Portretele din Făgăraș constituie valoroase crea-

ții ale lui Phoebus și sînt desigur unele din cele mai reușite portrete colective ale școalei românești de pictură modernă. Desenul este tot mai simplu și mai riguros, sintetic, încărcat de sugestii, care face în același timp să trăiască organic și plastic formele interpretate. Linia care delimitează forma, tonurile care sugerează masa, ritmurile care o animă, fac ca lucrările sale să devină mai construite, simplificate în planuri care scandează tabloul cu o unică grandoare.

Dacă în opera dinainte de 1944, predomină realismul critic, în creația sa după Eliberare, aceeași forță de sinteză, aceeași robustețe și monumentalitate a viziunii sînt puse în slujba unui conținut nou plin de semnificație care exprimă noile realități din țara noastră în anii construirii socialismului.

Portretele de proletari și muncitori formează un ciclu important în creația sa, chiar dacă între unele opere s-au intercalat răstimpuri mai lungi - de la "Proletarul" din 1926 pînă la "Atelierul de la Grivița Roșie" din 1948, Phoebus este prins de noile aspecte oferite de munca celor din uzine și de pe opere.

Phoebus a pictat numeroase autoportrete care exprimă adevărata sa autobiografie morală cu diferite momente și perioade sfîrșind cu neobișnuitul "Dublu autoportret" pictat în 1953 cu puțin înainte de moarte.

"Portretul meu în dublu" (1953) este privit din două unghiuri de vedere diferite, dar alcătuiesc o singură compoziție. Figura redă îngrijorarea și boala, exprimă tristețea și resemnarea. Gama cromatică se acordă cu climatul sufletesc. Cu grija pentru expresiv el adaugă acestuia picturalul și mai întîi construcția. El excelează în a modela aceste forme prin largi planuri sintetice, mărturisind întotdeauna o căutare de stil și o sinteză vizibil spontană. Arhitectura puternică obținută prin simplificarea suprafețelor, organizarea geometrică subiacentă se adaugă la impresia de măreție tragică a acestor figuri.

Phoebus a fost un excelent grafician. Aceasta explică preferința sa pentru negru ca și precizia desenului pe care construia pictura. Chiar în luminoasele sale peisaje făgărășene se

observă o proporție însemnată de negru. Aceste peisaje au perspectivă deschisă ceea ce constituie o excepție în creația peisagistă a lui Phoebus, care cuprinde mai ales imagini urbane cu un orizont închis. Subiectul luat din natură, îl compune în planuri precise, ritmate, ale căror relații vor crea forma și spațiul și a căror valorație coloristică va instala această formă în atmosferă. Asamblate între ele de o voință lucidă, formele pure dau naștere unei arhitecturi cu totul personale în care mișcare se realizează într-o plastică pe cât de simplă tot atât de riguroasă.

La Paris în 1927-1929, pictează peisajele: "Nôtre Dame" (1927), "Pont Neuf" (1928), "Biserica românească" (1928) și când se întoarce în țară prezintă la expoziția sa de la Sala Mozart 80 de uleiuri și 80 de guașe cu vederi din Paris. Afară de peisajele din Paris și câteva din Galați (1936), sau din Salonic (1931) mai toate peisajele sale redau aspecte bucureștene. Orașul și mai ales orașul vechi e tema preferată. Străzi de periferie cu case dărăpănate, cu ziduri crăpate care îi amintesc de primele imagini din copilărie. Pictorul alege planurile care fac sensibile ritmurile și cadențele caracteristice naturii. El reușește să ne comunice emoția prin precizia detaliilor și prin arta punerii în pagină.

Desenator prodigios care stăpânea atât tehnica guașei cât și a temperei și acuarelei, peisajele sale sînt adevărate documente social-artistice. Sugerarea spațiului este obținută prin dozarea intensității coloristice în care acele grisai-uri sînt supuse unei discipline intime și unei exigențe intelectuale. Clar-obscurul servește ca să creeze "climatul" spiritual al tabloului, să creeze drama sau misterul. De aceea este utilizat adesea pentru sine, uneori fără un izvor de lumină care să-l justifice. Fără a ține seama de adevărul fizic lumina vine nu se știe de unde și vine în același timp și de la dreapta și de la stînga. Norii sînt tratați masiv cu forme și consistențe de rocă ce prin mișcarea lor îți dau impresia de rostogolire. Precupările tehnice îl vor duce către un desen mai rigid, subliniat de trăsături groase, o formă mai hieratică, o culoare mai

variată în care după cum am văzut, albul și negrul ocupă un loc important. În căutarea adevărului și caracterului obiectiv al peisajului citadin el copiază, firmele, afișele și inscripțiile de pe ziduri, fapt care ne amintește de Utrillo, Vlaminck, Marquet. Peisajele sale relevă aceeași poetică a mizeriei, nu pictează decât periferia, mahalalele și mai mult chiar decât sărăcia, mediocritatea. De o abundență care mărturisește rapiditatea uimitoare a execuției sale, spontaneitatea ar fi de ajuns pentru a ne permite de a vedea în aceste creații efortul pictorului de a evoca în interpretări cu totul personale, adevărul obiectiv al lucrurilor. Subiectele împrumutate din viața cotidiană, sînt tratate într-un spirit pur pictural în afară de orice anecdotă.

Arta lui Phoebus este semnificativă și originală prin latura socială a temelor și prin fermitatea stilistică. Este o artă de culoare, artă de sinteză și expresie, artă de monumentalitate, nerenunțînd niciodată la adaptare la cadru (industrie, agricultură, periferie etc.). Este arta care exprimă marea tensiune interioară a artistului, care trădează prezența unei conștiințe sociale, vii, îmbinată cu un dar unic de transpunere plastică. În cursul vieții, al evoluției sale el s-a îndepărtat după cum se vede, de expresionism prin notabile diferențe tinzînd către o pictură mai decorativă. Atît siguranța liniei, cît și frumusețea ei grafică pe care o aflăm în fiecare trăsătură care-i delimitează formele, precum și noblețea rezultată din simplitatea și economia mijloacelor întrebuintate - de o rară plasticitate - conferă peisajelor sale un deosebit prestigiu. Mesajul artistului se exprimă într-un stil propriu și original care face ca Phoebus să ocupe un loc însemnat printre pictorii și graficienii noștri. În arta sa există un acord între echilibru și plastic, între mesaj și expresie.

În Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Phoebus figurează cu 13 uleiuri și 32 lucrări de grafică, realizate între anii 1926-1947. Ele cuprind compoziții, portrete, autoportrete și peisaje.

Creația sa este unul din cele mai fericite exemplare ale școlii românești, care prin stil și monumental se ridică la înălțimea marilor maeștri contemporani.

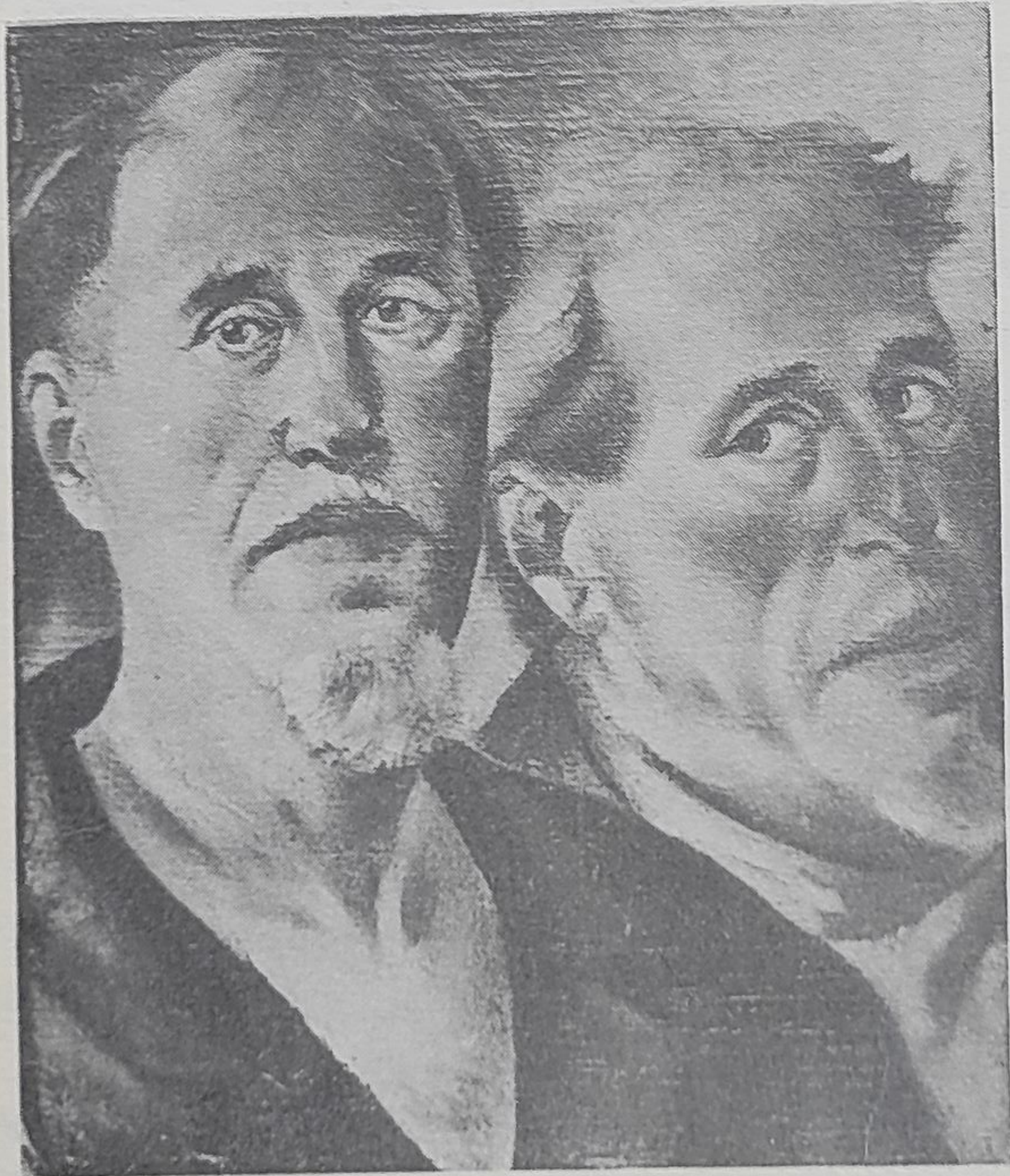


Muncitor,
ulei - 1930.



Moș Pătru - 1940.

Portrete din Făgăraș,
ulei - 1943.



Dublu autoportret,
ulei, 1953.

SPECIFICUL MOLDOVENESC ÎN OPERA LUI AUREL BĂEȘU

Eugenia Antonescu

Șefa secției de artă a Muzeului
regional din Bacău

În urma uriașului material documentar pus la dispoziție de complexa și multilaterală cercetare științifică a secolului XX, teza lui Hyppolite Taine cu privire la funcția cadrului geografic în artă, dobândește o nouă, semnificație. Înlocuind în această ecuație vechiul termen prin altul, nou, al specificului istorico-etnic, ajungem dincolo de simpla formulare, la constatări deosebit de prețioase.

Intr-adevăr, la orizontul științific contemporan, când arheologia și etnografia atestă din plin funcția istorică a tradiției pe făgașul continuității de viață a unui anumit element băștinaș, complicatul mecanism al transmiterii culturii materiale și spirituale, cu amplificările aduse de fiecare generație în parte, descoperă ochilor cercetătorului o pregnantă realitate în procesul creator: specificul local.

În spațiul carpato-dunărea se profilează un specific moldovenesc pretîndu-se la interesante studii și ducînd obligatoriu la o valoroasă cunoaștere a realităților est-carpatine. Mai mult decît atît, speciile artistice găsesc ingenioase soluții de interpătrundere, care creează un adevărat metabolism al influențelor reciproce.

Un caz tipic în această privință pare a-l constitui valoroasa creație plastică a pictorului fălticenean Aurel Băeșu.

Născut la Fălticeni în 1896 și trăindu-și viața ca artist și om în coordonatele zbuciumatului început de secol XX, Băeșu are o operă de înaltă ținută artistică, apreciată la cca. 500 lucrări, uleiuri, acuarele, schițe în creion, guașe.

Debutul , nu lipsit de o notă de precocitate, și-l face în urbea natală, Fălticeni, așternînd pe pînze, influențat de academismul marilor pictori români din a doua jumătate a secolului XX, portrete de intelectuali și peisaje.

Ori, Fălticeniul, oferea lui Băeșu un cadru de creație și inspirație eminemente moldovenesc și provincial.

Viața patriarhală din provincie, natura înconjurătoare învedînd îndrăzneată orașul, pînă în tihnitele curți cu pajști și pomi fructiferi, peisajul molcom al dealurilor înconjurătoare se coborînd lin spre vrăjita apă a Siretului, oferă dezvoltării spirituale a tînărului un anumit cadru, o anumită mentalitate în înțelegere a fenomenului natural și uman.

"Decă vrei să-l înțelegi pe Alphonse Daudet, pe Tartaritul său, vino la Tarascon și vei înțelege totul" - spunea marele poet provensal Frederico Mistral, continuînd "... acolo te așteaptă în prag întreaga Provență".

Cine vrea să reconstituie procesul genezei creației băeșene, trebuie să-și înceapă pelerinajul de la Fălticeni unde-l va întâmpina în prag întreaga Moldovă.

Au urmat anii de studii la Școala de belle arte de la Iași, completați cu tragică experiență a marelui război mondial, în timpul căruia este pictor pe lîngă Marele Stat Major.

Ca portretist, Băeșu se apropie de lumea tranșeelor cu o profundă înțelegere a durerii omenești, așternînd pe pînză, puternic interiorizate, trăsăturile ofițerilor și soldaților menite parcă să alcătuiască o impresionantă frescă a suferinței umane. Omul este, individual privit, un prețios unicat, așa îl concepe Băeșu în opera sa. În spatele fiecăruia din personajele sale, simți că se ascunde o frămîntată lume de aspirații și în doieli. Cu sensibilitatea sporită de tragica trăire a acestor evenimente, Băeșu își îndreaptă ochii spre lumea de zgomotoasă întoarcere la viață, din anii postbelici. E o adevărată lume de convalescență, care redescoperă rînd pe rînd micile și marile bucurii ale vieții. În aceste condiții de înaltă receptivitate, Băeșu trăiește un episod cu multe consecințe: marea prietenie cu Mihail Sadoveanu.

Comunitatea sufletească dintre acești oameni deosebiți, cu afinități ce-și au tîlcul dincolo de particularitățile psihice individuale, dăruiește operei băeșene, supremă revelație: redescoperirea specificului moldovenesc în toată frumusețea eroică și profundă a sa.

În 1919-1920, Băeșu este un obișnuit îndrăgit al familiei Sadoveanu în casa de la Fălticeni sau în vila de la Copou. Relațiile Profirei Sadoveanu sînt deosebit de prețioase în această privință, descoperindu-ne un Băeșu în neostenită căutare a pitorescului peisaj moldovean. "Se hotăra dintr-o dată. Cu ochii țintă în minunea pe care o vedea acolo, înainte-i începea a pune la com penseane de culoare, pe carton ori pe pînză. Curînd, cerul prindea ființă sub mîna lui grăbită. Cartonășul se umplea de culoare, mai avea numai cîteva spărturi cenușii încă vreo două tușe cu cuțitul, apoi iar penseane mai mari și mai mici. Pictorul parcă nu mai vedea și nu mai auzea nimic. Era cu totul robit vi-ziunii pe care o avea în ochi și suflet și pe care cerca să o aștearnă pe pînză. Pictura lui Băeșu era mai mult impresionistă și culoarea-i înăscută se așternea pe pînză în mod natural, armonios".

Alături de Sadoveanu, pribegeste pe drumurile de evocare istorică și învață să prindă în tihna serii pierdutele ecouri ale veacurilor de demult (Clopotnița mănăstirii Probota).

Sadoveanu și Băeșu se înfrăteau în fireasca comunicare a aceluiasi frumos izvorît din unica realitate a specificului moldovenesc. Sînt concludente în această privință rîndurile lui Sadoveanu către Garabet Ibrăileanu: "De multe ori, în amurg, mă duc cu Aurel Băeșu, care pictează, într-o dîmbrăvie tainică și liniștită, pe pîrîiul Buciumenilor. Apa curge, tăcută prin flori, pe sub sălcii străvechi... Stăm în tăcere și singurătate. Mișca - rea ultimelor lumini ale zilei în sălcii și în firul de apă al pîrîiului par ultimele pulsații ale vieții. Pe urmă parcă ne găsim într-o împărăție cu morți a amintirilor trecutului. Tîrziu pornim spre casă. Deasupra asfințitului se simte numai, aș putea zice o slabă lucire viorie; iar spre Bistrița munții pierduți pun o dungă violetă, posomorîtă, pe cerul curat".

Călătoria în Italia și apoi întoarcerea în Moldova și stabilirea la Piatra Neamț, unde va rămîne pînă la moarte, nu-l vor abate de la drumul sadovenian al căutărilor sale.

Privite istoric, operele lui Sadoveanu și Băeșu, exploatează filioanele specificului moldovenesc de la frumusețea naturală a meleagurilor, pînă la măreția naturii umane printr-un profund proces al cunoașterii satului și a tîrgului moldovenesc din prima jumătate a secolului XX.

Înțelegerea durerilor trecute și prezente se face la nivelul satului și tîrgului moldovenesc cu tot ceea ce pot oferi ele privirii scrutătoare și calde a unui artist.

Ori, la nivelul acestei lumi aparent patriarhale, durerea umană se lasă singură descoperită, mărturisindu-se tainic fără ostentația zgomotoasă meridională.

Respectul față de om, ospitalitatea firească, dragostea pentru pămîntul natal sînt trăsăturile **s p e c i f i c e** umanismului moldovean și aceste trăsături sînt prezente din plin în galeria portretisticii băeșene, în această operă a unui artist la care cultivarea portretului e la rîndul ei legată de un profund umanism.

În această febrilă căutare a omului în salonașele pietre sau pe valea Bistriței, pînă departe spre Dorna, la popasuri de plutăși sau în uitate lumi de mănăstiri și sihăstrie, Băeșu așterne pe pînză, de multe ori fără să-și dea seama, eroii sadovenieni, din dîrza lume a Baltagului: Savin din Dorna, Moș Grigore, plutășul Simion Parfichi.

La interpretarea artistică a naturii umane, Băeșu, aidoma lui Sadoveanu, **d e s c o p e r ă** puternica elocință a tăcerii (Călugăr citind, Femei din Moldova, Moș Grigore).

În ultimii ani ai vieții, pictează țărânci în grup sau izolate, cu podul palmei pus strajă grea gurii, destăinuind din priviri marea dramă a existenței satului moldovean.

Și în portretele de copii putem surprinde, după părerea noastră, elemente ale specificului moldovenesc.

Cu gravitate firească copiii își par a lua rolul de om în series. Proveniți din diferite straturi sociale, copii lui Băeșu au ceva din reținerea cuminte a coconilor domnești din frescele mănăstirilor moldovene (Savin din Dorna).

Băeșu a fost, după relatările celor care l-au cunoscut, un mare iubitor de copii și a înțeles pe deplin psihologia acestei vârste.

Cei doi copii de țărani ieșiți în lume de-a dreptul din șăgalnicile amintiri ale lui Creangă^{1/}, gânditorii copii ai familiei Sadoveanu, cei doi frați din burghezia pietreană scăldați de caldele culori ale pastelului^{2/} vorbesc îndeajuns de elogiul sincer adus copilăriei de talentul pictorului Băeșu.

Pe linia descoperirii specificului moldovenesc există în fine cel de al treilea mediu de surprindere a elementului uman: medievala lume a mănăstirilor.

În dialectica înțelegerii fenomenului mănăstiresc, alături de latura negativă, a defetismului de la lupta vieții, există fără doar și poate și aspectul pozitiv, tezaurul de tradiție, pitorescul.

În Moldova mănăstirile sînt nemijlocit legate de istoria trecutului, iar în secolul XIX și prima jumătate a secolului XX locul de viligiatură preferat al artiștilor români: Vlahuță, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, care smulg acestor popasuri nemuritoare pagini de antologie.

Băeșu a cunoscut și el fiorul creator al acestor popasuri și a știut să citească în sufletul omului care se ascundea timid dincolo de paravanul mohorât al rantei.

Portretizați, Maica Stareță - Asinefta Dumitriu de la Almaș, fratele Ghiță de la Durău, Călugărul Vlahuță, Bătrîn citind, mărturisesc o viață interioară proprie.

În această Moldovă bogată în amintiri istorice puterea evocării împinge spre romanul istoric, iar în opera lui Băeșu ridică culmi de creație, ca în splendidul portret al călugărului bătrîn citind, identificîndu-se parcă cu Daniil Sihastru.

Fiorul romantic și rigurozitatea interpretării realiste duc casă bună în operele artiștilor moldoveni și Băeșu nu face excepție.

În peisaj, puternicul lirism, ecoul evocării istorice, intensă comunicare sufletească a omului cu natura, sînt coordonatele firești ale interpretării creatoare ale aceluiași specific moldovenesc, sorbit cu ochi lacomi de artist.

De pe dealul Cernegura, prin luminiș și hăitișuri, caravana pluteilor se lasă surprinsă în încordată luptă cu apa, ori altădată se văd moldovenice spălând rufe în cleștarul înghețat al undelor (Plutași pe Bistrița, La spălatul rufelor).

Acest peisaj moldovenesc nu poate trăi fără om și în afara existenței umane.

În peisajul lui Băeșu, omul e veșnic prezent, materializat uneori prin câteva mici discrete pete de culoare, și nu poate lipsi pentru că este parte integrantă a acestui peisaj.

Aidoma lui Calistrat Hogaș, Băeșu descoperă o adevărată geometrie a frumosului, sînguincios exploatată, vale după vale, din lunca de luminiș și păduri a Runcului, pînă către Horaița cu peisaj feeric, de evocare eminesciană.

Întreaga operă respiră un perfect echilibru, ceva din echilibrul pe care îl degajă minunata arhitectură moldovenească din ținuturi nemțene și sucevene. Este echilibrul latin, cultivarea cumpătată a unui frumos în care dezechilibrul, exagerarea șarja caricaturală nu-și găsesc locul.

Pentru perioada 1922-1928 penelul lui Aurel Băeșu aleargă neobosit prin culorile tradiționale artei românești populare, apropiindu-ne prin aceasta de Ghiață.

Compoziția "La șezătoare", monumentalele sale țărânci torcînd, își încălzesc trăsăturile la o asemenea cromatică devenită vie, cu ecouri populare imprimate parcă de ștergere și țeșături.

În opera lui Băeșu, se dă o adevărată luptă între întuneric și lumină cu triumful hotărîtor al acesteia din urmă.

Textura culorii evoluează și ea simțitor, de la densitate cu omogenitate clasică pînă la soluțiile pleneriste, ducînd în chip firesc la impresionism. Masată dens prin tușe pline de energie, culoarea dobîndește, după expresia lui Matisse, funcția marelui apel sensorial.

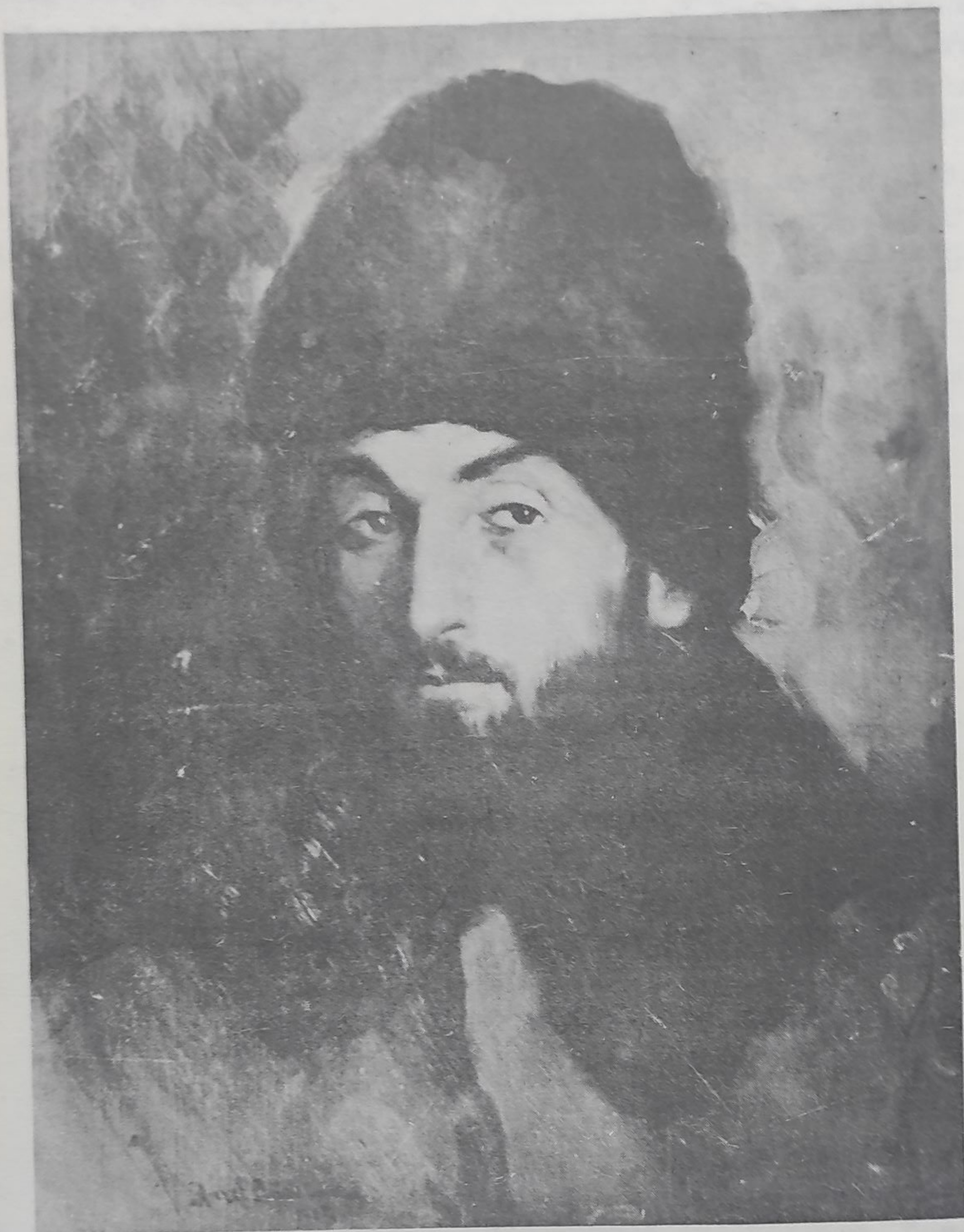
Există însă și aici o măsură, o frînă, impusă de lirismul romantic. Opera lui Băeșu nu cunoaște beția de lumină cu iradiații de căldură parcă a impresionismului italian sau francez: o reține și o absoarbe lumea de cetină și dealuri umbroase, în care zbuciumul luminii este parcă odihna molcomă a umbrei.

Răpus prematur de boală nemiloasă (1928), artistul întreprinde brusc o operă în care talentul, sensibilitatea și o firească sinceritate împingeau spre limanurile consacrarii; o creație, închinată conștient și instructiv frumosului moldovean.

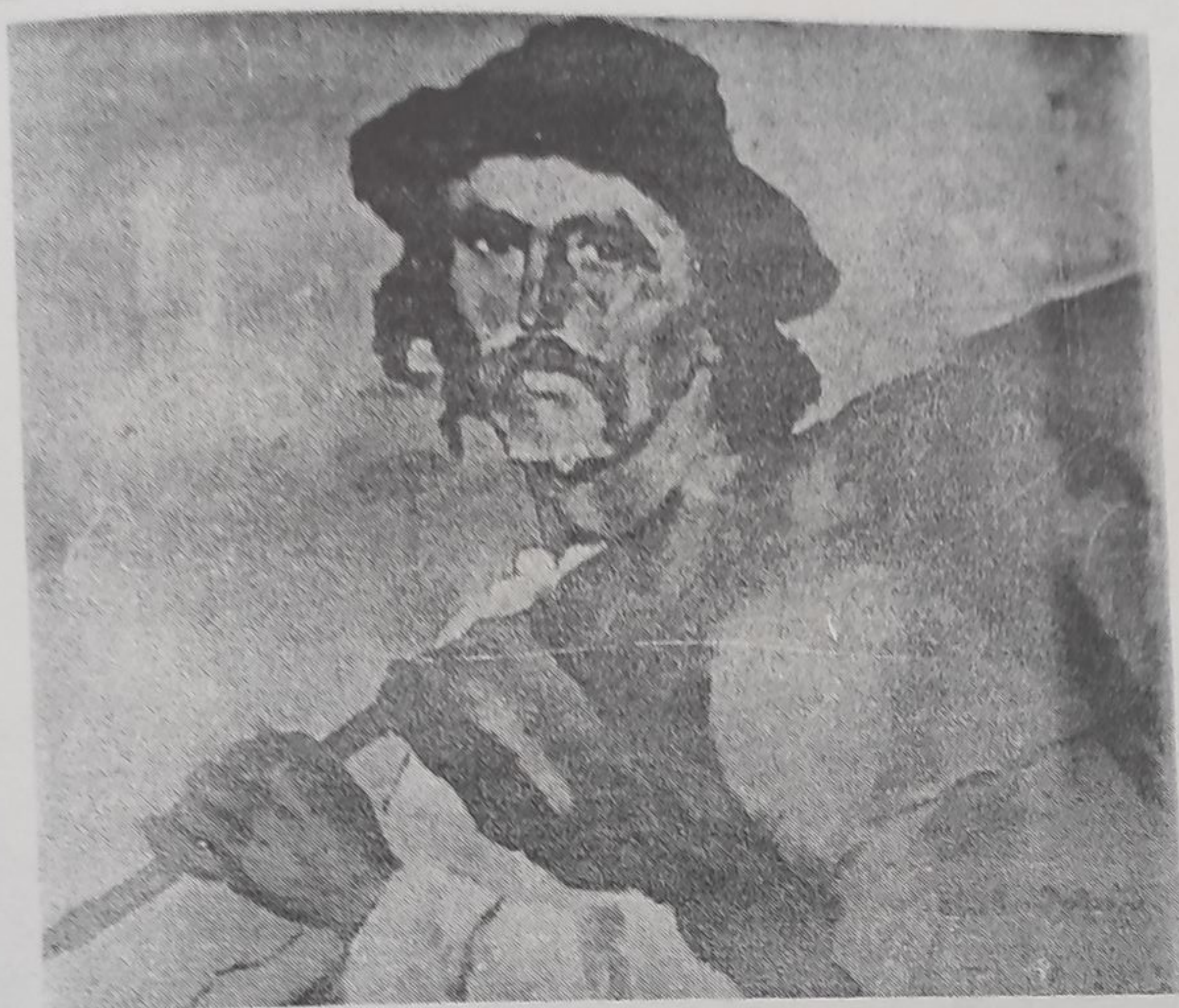
Întreaga operă concretizează însă transpunerea artistică plastică a unui specific de sorgintă milenară, înrudind creația băsească cu cele mai valoroase contribuții din patrimoniul culturii românești.

N O T E

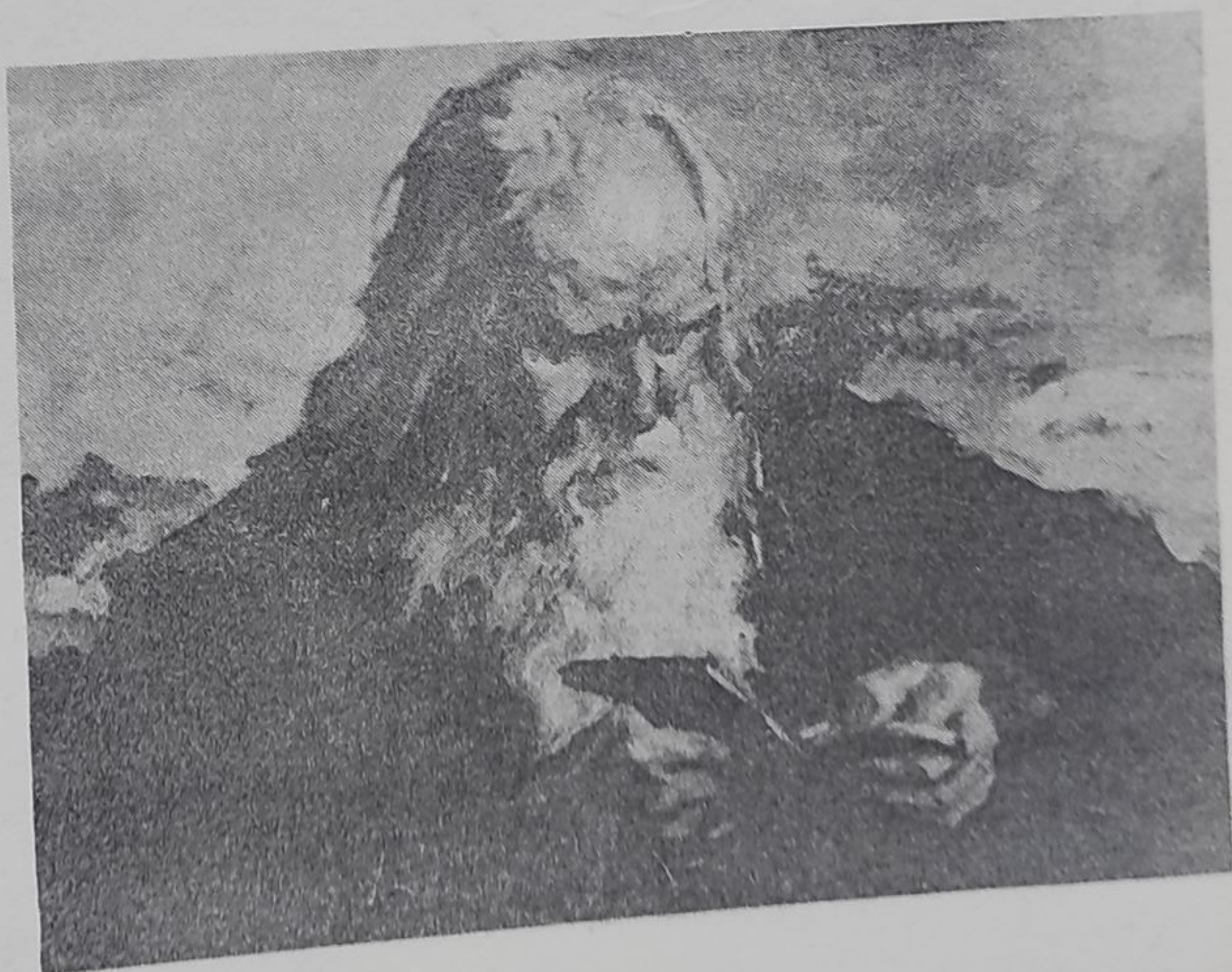
- 1/ "Doi copii". Muzeul Regional de artă Galați
- 2/ "Copii" - Muzeul regional Bacău.



Aurel Băeșu. Portret de combatant.



Aurel Băeșu. Plutașul
moș Simion Parfichi
din Hangu.



Aurel Băeșu. Batrîn
citind.



Aurel Băeșu. Peisaj cu biserici.

DESPRE PICTURA MONUMENTALĂ
ÎN OPERA LUI CAMIL RESSU^{x/}

Doina Schobel

Muzeograf la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

Camil Ressu a fost cu predilecție un pictor de șevalet, dar pictura sa, datorită potențialului de idei și sentimente majore exprimate, depășește limitele picturii intimiste, tinzând către o viziune plastică specific monumentală pe care o amplifică în proiecte și compoziții de pictură murală maruflată. Dotat cu un deosebit simț al echilibrului, cu o pregătire temeinică profesională, fără să se contureze însă ca pictor în frescă sau encaustică, el a avut pentru compoziția monumentală o adevărată pasiune.

În lucrările de pictură monumentală, spre deosebire de pictura sa de șevalet, artistul insistă asupra rezolvării compoziției pe suprafețe largi prin eliminarea accentuată a detaliilor, reduce din profunzime înlăturând diferențele dintre planurile de umbră și lumină, subliniază decorativul prin stilizarea și simetria elementelor compoziționale: în sprijinul operei monumentale, accentuează echilibrul prin unitate, ordine și sinteză compozițională și păstrează totodată proporția și corelația dintre elementele compoziționale și dimensiunile schemei arhitecturale.

Una dintre cele mai cunoscute realizări ale lui Ressu în acest domeniu este Cortina Teatrului Național din București comandată în 1921¹ de Victor Eftimiu, directorul general al teatrelor.

x Doina Schobel: Pictura monumentală în opera lui Camil Ressu, Revista muzeelor, nr.1/1967.

Burghezia tradiționalistă a primit-o cu ostilitate declanșând un memorabil scandal prin atacuri vehemente în presa vremii. Detractorii cortinei o considerau ca total lipsită de calități estetice și compoziționale și făceau responsabil guvernul pentru cheltuieli inutile.

Atacanții Cortinei, critici ocazionali și necompetenți, reproșau autorului subiectul de inspirație națională, considerând că se introducea astfel o notă discordantă în teatrul unde se jucau la acea dată cu precădere piese de Ibsen și Shakespeare.

I s-a imputat încremenirea personajelor, deci staticul și lipsa de varietate a costumelor care pledau pentru obținerea unității și stabilității compoziției murale.

Cît privește robustețea trupurilor, criticată și ea, aceasta a fost concepția constructiv-realistă din totdeauna a artistului, care nu contravenea cu nimic legilor murale, ci dimpotrivă contribuia la obținerea unor calități.

Cu toate scăderile ei reale și atribuite, Cortina lui Ressu reprezenta la data apariției sale nu numai cea mai însemnată cortină de acest fel executată la noi în țară, ci și una din cele mai mari realizări de pictură efectuate pînă atunci.

Prin concepția ei decorativ monumentală, compoziția ar fi putut fi la fel de bine maruflată pe un perete, transpusă în tehnică de frescă, sau cortină fiind, realizată în tapiserie.

Înlocuită și mai apoi reinstalată în urma protestului artiștilor, în fruntea cărora se aflau Nicolae Tonitza și Tudor Arghezi, Cortina lui Ressu este definitiv înlăturată o dată cu schimbarea guvernului și cu venirea la Ministerul Artelor, în locul lui Octavian Goga a d-rului Demetrescu-Brăila, unul din cei mai înverșunați atacanți în presă a acesteia.

Păstrată în podul Teatrului Național ea a fost distrusă cu ocazia bombardării clădirii de către hitleriști în august 1944.

Drept mărturie ne-au rămas fotografia Cortinei publicată în presa vremii, una din cele două schițe de proiect ale compoziției care au figurat la expoziția Societății "Arta Română" din 1922 (Col. Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, inv. nr. 1036) și mai multe desene preliminare (Cabinetul de Stampe al Academiei Republicii Socialiste România).

Dacă schițele în alb și negru ne dau o imagine în ceea ce privește concepția statuară a unor grupuri de personaje, îmbinate de armonie și monumental, urmărind desfășurarea generoasă a formelor și a drapajului, proiectul de compoziție ne permite să apreciem concepția de ansamblu a acestei picturi murale. Cromatica sobră dar luminoasă, dispusă în planuri largi și evitând o valoră puternică, este distilată de un ton gri neutru. Artistul imprimă tușei claritate și transparență. Pentru a sugera sentimentul plinului, mai izbutit exprimat în realizarea finală decât în proiect, artistul a concentrat acțiunea în prim plan, însă prin luarea în considerație a celei de a treia dimensiuni, a fărâmițat unitatea spațială^{2/}. Dar ceea ce a pricinuit Cortinei o viață de meteor a fost lipsa de corelație dintre concepția ei sobră, inspirată din folclorul românesc și decorația excesiv de încărcată în mijlocul căruia urma să trăiască^{3/}. Prin simplitatea temei de inspirație autentică cu specific național și a rezolvării ei realiste, ea avea să se înăbușe în această atmosferă greacă.

Între anii 1921-1922 Ressu creează două proiecte de pictură murală, ambele intitulate "Compoziție decorativă" și rămase în stadiul de proiect datorită îmbolnăvirii comanditarului (Col. Muzeului de artă al Republicii Socialiste România inv.nr.4660 și inv. 4661). Având în vedere faptul că urmau să împodobească casa juristului Toma Stelian, subiectele alegorice aveau atribute legate de activitatea acestuia, reprezentând una: dreptatea îndemnând la acțiune un grup de muncitori și alta: dreptatea înconjurată de bărbați, femei și copii care-i imploră sprijinul.

Identice ca formă și dimensiuni, folosind elemente limitate numeric, ele subliniază compozițional înscrierea în schema arhitecturală a unor dreptunghiuri: respectă ritmul și simetria, păstrează orizontul jos pentru a accentua monumentalitatea compozițională și limitând astfel cea de a treia dimensiune. Linia desenului decorativ stilizat elimină detaliile: artistul își îngăduie, ca și la cortină, o ușoară exagerare a conformației anatomice pentru a scoate în evidență și a sublinia un sentiment de forță și avânt. Concepția cromatică, se păstrează pe linia unei palete restrânse. Culoarea, dispusă pe suprafețe largi, subliniază calitatea murală.

Una din cele mai armonioase și vaste încercări compoziționale executate către 1945, dar rămasă și ea la stadiul de proiect, este Compoziția pentru Ministerul Comunicațiilor (col. Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, inv. nr. 4436).

Aceasta urma să se desfășoare pe o suprafață dreptunghiulară de 2,430 m/6.690, compusă din trei părți impuse de prezența unei uși în zid.

Pentru obținerea unității compoziționale - fericit rezolvată prin dispunerea armonioasă a elementelor și suprafețelor, urmărind stabilirea raportului secțiunii de aur (5/3) - și a echilibrului, Ressu folosește anumite elemente: un pod metalic care străbate, suprafața centrală în registrul superior, amplasarea simetrică a celor doi piloni de susținere, a unei nave și a unui viaduct de o parte și de alta a podului, dispoziția grupurilor laterale simetrice în raport cu axa centrală și prezența unei macarale, care justificând efortul uman subliniază totodată diagonala compoziției.

Potrivit tendinței de împodobire a locuințelor particulare după 1930, Camil Ressu execută comanda a două panouri decorative pentru interiorul locuinței din Parcul Bonaparte a avocatului Georgescu-Stefănești.

Ambele panouri neluate în considerație pînă azi, de formă eliptică, aveau aceleași dimensiuni (0,440/1,600 m) și erau executate în ulei pe pînză maruflată. Unul din ele salvat în urma bombardamentului din 1944, și aflat azi într-o colecția particulară, are un subiect de inspirație neoclasică^{4/}.

Dispoziția personajelor în schema arhitecturală alternează cu trunchiurile copacilor și subliniază forma piramidală. Compoziția culminează central, cu nudul feminin în picioare de o frumusețe statuară, încadrat între trupuri omenești și copaci în floare, care subliniază ritmul și stilizarea decorativă a operei creînd o atmosferă de plenitudine calmă. Gama cromatică se rezumă la câteva culori dominante de o tonalitate opacă: roșu, garance, roz, albastru și alb. Dar, imprimînd compoziției decorativul prin abundența elementelor, lucrarea pierde din monumentalitate.

Alăturat acestor creații de pictură laică trebuie să menționăm și concepția artistului în pictura murală bisericească. Către 1933 Ressu primește comanda pentru execuția picturii bisericii de la Girov-Piatra Neamț^{5/}. În cele din urmă însă Ressu a executat doar pictura maruflată pe lemn a icoanelor de pe tîmpla bisericii, aceasta fiind și cea mai puțin cunoscută contribuție a sa în domeniul picturii monumentale.

Respectînd frontalitatea și unele sublinieri de concepție în exprimarea formelor specifice acestui gen de pictură, artistul temperează hieratismul și reduce canonul la șase capete și jumătate pentru înălțimea omului, imprimînd astfel picturii de la Girov o viziune realistă. În sprijinul emoției plastice el folosește ca model călugări și călugărițe de la mănăstirile Agapia și Văratec, după care a executat remarcabile studii individuale și de compoziție în desen. Pline de armonie și unitate aceste desene (aflate în colecția soției artistului), se situează la un nivel superior transpunerii lor în ulei, executată în majoritatea ei pe un fond albastru-azuriu.

În acest sens ar fi suficient să amintim figurile Arhanghelilor Mihail și Gavril care împodobesc ușile diaconesti ale tîmplei. Insufleteite de farmecul unei generoase concepții monumentale - cărora le transmite viață și forme sublime de o mare expresivitate, ținute lor artistică are egal în strălucirea nudului de femeie-Odaliscă - aflat în colecția Muzeului Zambaccian. Monumentalitatea statuară a trupurilor, este subliniată de drapajul veșmîntului stilizat care se desfășoară sobru în falduri grele.

În compozițiile sale biblice păstrează în general elementele unui decor edilitar sumar și o perspectivă supraetajată în tratarea temelor narrative (Adormirea Maicii Domnului) alături se trădează ca pictor de șevalet urmărind perspectiva obișnuită a compoziției laice, micșorarea în adîncime a elementelor, în care introduce decorul peisajului real (Intrarea în Ierusalim), sau își organizează compoziția în funcție de forma circulară a schemei și imprimă o armonie firească scenei reprezentate (ca în Fuga din Egipt unde se dovedește un iscusit pictor animalier).

Cele relevate mai sus, sînt menite a contura un aspect mai puțin cunoscut din activitatea creatoare a pictorului Camil Ressu, contribuția sa în domeniul picturii decorativ-monumentale.

N O T E

- 1/ Tema îi este sugerată de același basm popular al lui Făt Frumos și al Ileanei Cosînzeana, care îi inspirase, cu zece ani înainte lui Victor Eftimiu creația dramatică "Înșir-te mărgărite". Prin introducerea pieselor autohtone, pe scena Teatrului Național după 1907, se simțea nevoia unei schimbări de atmosferă, a înlocuirii vechei cortine de concepție greoaie datorată lui Romeo Girolamo. În afară de Abgar Bazazar care crease în 1908 un proiect decorativ de inspirație folclorică, proiecte asemănătoare pentru cortină, au realizat și pictorul Kimon Loghi și Teodorescu-Sion. Dacă acela a lui Kimon Loghi continua linia idealistă de lîncezeală romantică specifică artei sale, de o factură superioară, cortina lui Teodorescu-Sion, pictor cu mari posibilități, a rămas nerealizată.
- 2/ Desigur că dispunerea pe verticală a personajelor ar fi condus la o perspectivă supraetajată contribuind astfel la desăvîrșirea compoziției sale.
- 3/ Reducție a Teatrului Scala din Milano, Teatrul Național era una din construcțiile de influență neoclasică italiană și baroc austriac, ridicate la sfîrșitul secolului XIX (1846 - 1852) în țara noastră.
- 4/ Din punct de vedere compozițional panoul amintește decorația marelui hemiciclu de la Sorbona a lui Puvis de Chavennes.
- 5/ Cîțiva ani înainte Ressu urma să înfăptuiască pictura murală pentru biserica din comuna Teiu-Argeș.

Camil Ressu: Schiță
pentru cortina Tea-
trului Național.

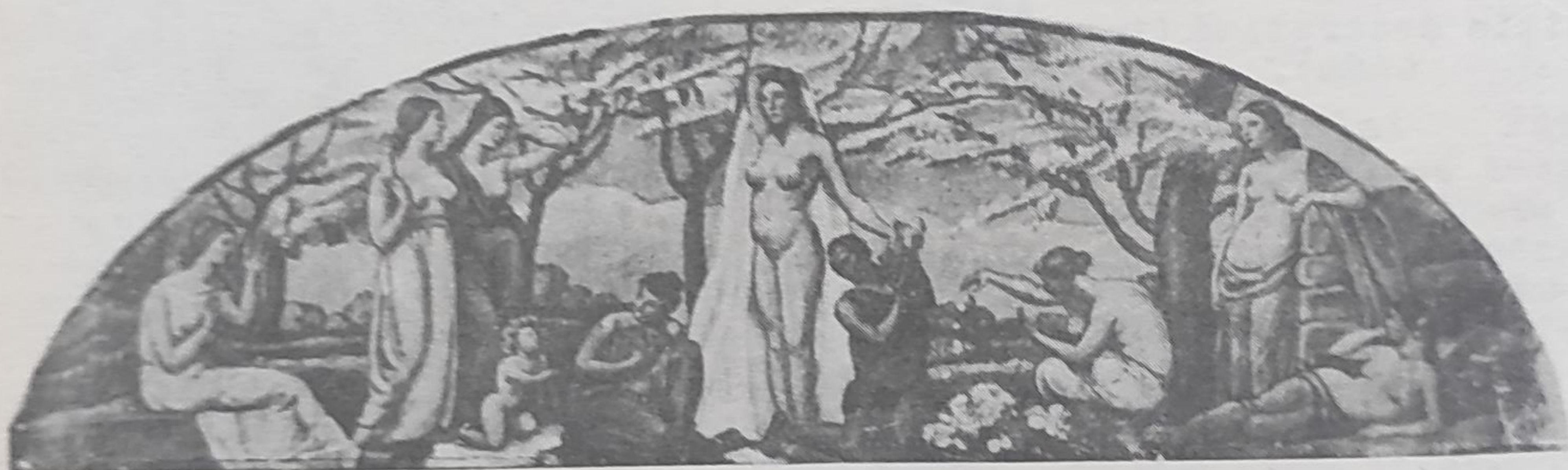


Camil Ressu: Compo-
ziție decorativă (inv.
4660).

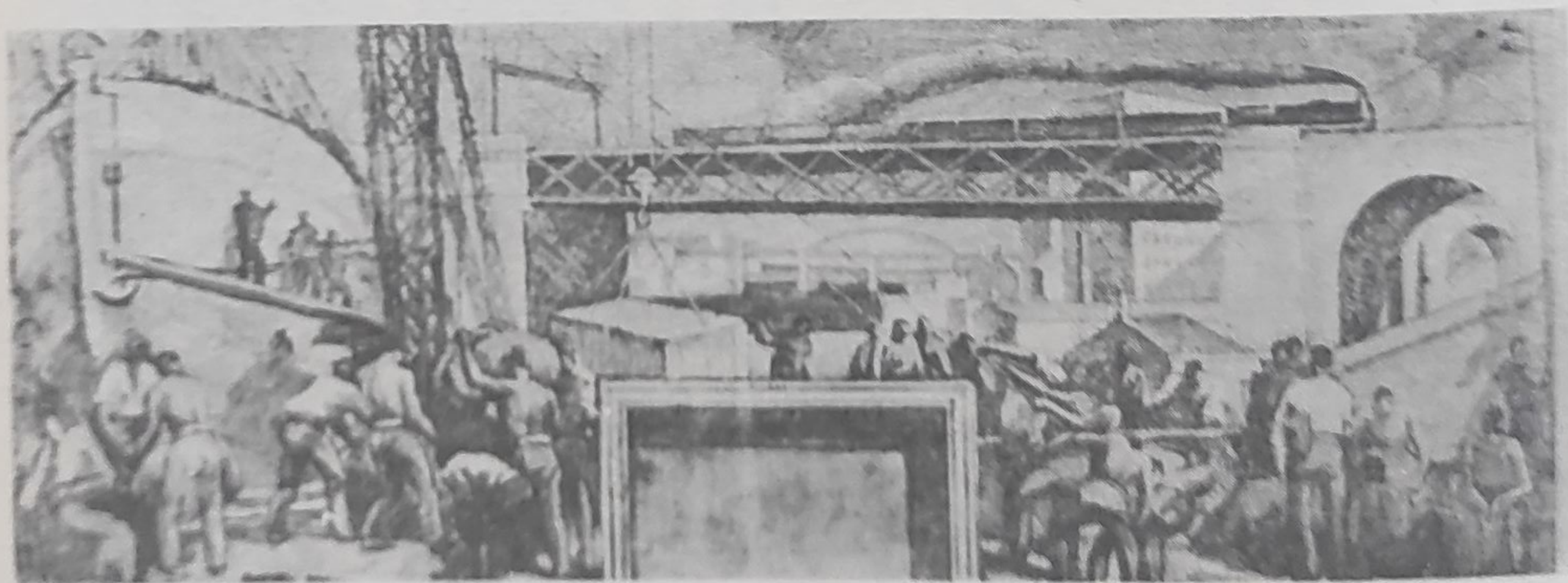




Camil Ressu: Compoziție decorativă (nr. inv. 4661).



Camil Ressu: Panou decorativ - casa Georgescu Ștefănești.



Camil Ressu: Proiect de compoziție pentru Ministerul Comunicațiilor.

NICOLAE POPA, DESENATOR

Maria Hatmanu și
Maria Paradaiser

Muzeografi la secția de artă
a Muzeului regional din Iași

Printre talentele care s-au afirmat în Moldova în prima jumătate a acestui secol, luptând împotriva academismului și naturalismului, se numără și pictorul Nicolae Popa.

Fiu al unor țărani nevoiași, născut la 19 mai 1901 în comuna Ipatele din fostul județ Vaslui, a cunoscut din copilărie lipsurile, grija zilei de mâine. Firea sa optimistă, care se oglindește și în lucrările sale prin acel colorit viu în tonuri calde, l-a ajutat să învingă vitregiile unei vieți pline de privațiuni.

Urmează cursurile Școalei de arte frumoase din Iași (1920-1927) sub îndrumarea profesorilor Gh.Popovici, Octav Băncilă, Șt.Dimitrescu.^{1/} Pictorului Ștefan Dimitrescu, artistul îi păstrează un deosebit cult. La Paris fiind, Nicolae Popa îi scria "...ce credeți și ce sfat bun îmi dați pentru viitor. Sfaturile dv. au fost întotdeauna pline de însuflețire și entuziasm și îmi sînt neprețuite..."^{2/}

În anii de studii la Școala de arte frumoase, a dat dovadă de preocupări serioase, fiind un element dotat, sîrguincios cu deosebite calități artistice. Munca și talentul său au fost răsplătite acordîndu-i-se bursa de studii pentru Paris în urma concursului din anul 1932. "...Consiliul a recomandat pentru ajutorul de studii în străinătate pe Dl.Nicolae Popa, ale cărei lucrări pe lîngă calități artistice mai dovedesc o metodă serioasă de a studia cu sinceritate"^{3/}.

Contactul cu mozaicul curenților artistice din capitala Franței create de diferiți artiști veniți din toate colțurile lumii ce formează în cartierul Montparnasse așa-numita "École de Paris"^{4/}, îl ajută să-și lărgască orizontul artistic, să-și facă o serioasă cultură plastică.

Adevărații săi îndrumători au fost muzeele și expozițiile. Aprecieri în legătură cu diferitele talente ce se impuneau la acea dată, ne sînt dezvăluite din corespondența artistului cu Ștefan Dimitrescu. "...Picasso are deschisă o retrospectivă, asemenea și Manet. Cel dintîi e titanic în genul său. Culoare, desen, compoziție. Este cel mai interesant dintre pictorii ce-i are Parisul"^{5/}. Sau în altă scrisoare "...s-au deschis galeriile, încep să vizitez. Intr-una din ele am văzut 2 peisagii de Maurice Utrillo. Are el o factură de a pune culoare pe pînze cu ușurință și rafinament, materia e materie, atmosferă trăită în fine!, el e cotate ca cel mai mare peisagist, lucrările lui sînt enorm de scumpe"^{6/}.

Lecții pline de învățăminte îi oferă și muzeele, unde face copii după operele picturii clasice. "...După cum v'am scris lucrez la Louvre de 3 săptămîni un mic portret 'il condottiere' de Antonello de Messina. Este extrem de dificil ah! ce finețe, e lucrată în întregime, cu un fir de păr numai - lucrarea e sub sticlă și fondul e mat nepermițîndu-mi să pot deosebi ce culoare are. Am avut mare îndrăzneală"^{7/} și altădată "...am început să copii un fragment după un tablou mare de N.Pousin 'L'inspiration du poète'^{8/}.

În vîltoarea acestor curențe, expresia artistică în lucrările lui Nicolae Popa a rămas statornic temperată. Atît în pictură cît și în desenele sale linia își păstrează ritmul normal, iar culoarea nu caută înrudiri forțate cu tapetul strident.

Format în spiritul tradiției picturii românești, cu seriozitatea și sinceritatea ce-l caracteriza și-a îndreptat atenția către acele academii libere concentrate în cartierul Montparnasse. În atelierul lui André Lhote, unde lucrează cît timp stă la Paris, se remarcă printre cei mai buni "... mi-am

reluat lucrul la Academie și, curios, am fost lăudat pentru lucrarea (nud) de către maestrul Lhote^{9/}.

Revenit în țară, Nicolae Popa aduce cu sine un serios bagaj de învățăminte artistice, o știință a construcției solide a formelor, un desen clar, precis - calități ce le relevă desenele executate la Paris. În același timp, continuă să păstreze legătura cu tradiția artei realiste moldovenești, având unele contingente, atât prin tematică, cât și prin tehnică, factură și sentiment, cu desenul lui Luchian (în lucrările Vatra, Epilog, Peisaj cu case, Portret de bătrîn), cu Ștefan Dimitrescu (în lucrările Maternitate, Interior de casă țărănească), cu Aurel Băeșu (în lucrarea La drum).

Creația lui Nicolae Popa excelează mai cu seamă în desene, având în ele posibilitatea de a-și exprima rapid impresiile spontane. Artistul avea acel dar al stenografiei grafice, despre care Delacroix în jurnalul său spunea că "...un bun desenator numai atunci își merită numele când este în stare să prindă din zbor și să aștearnă pe hîrtie un trup de om care ar cădea de la al patrulea etaj înainte de a fi atins pămîntul". Artistul susținea acest lucru deoarece pentru a fi în măsură să surprinzi o asemenea mișcare trebuia să te bazezi pe un studiu foarte serios, pe exercițiul de zi cu zi.

Nicolae Popa avea întotdeauna la el un carnet de schițe unde-și nota cu o deosebită dexteritate tot ceea ce-l interesa, atrăgea.

Parcursînd parte din desene, apreciem observația atentă și fină, nobletea liniilor, cunoașterea corpului uman. În desenele sale intervine judecata, spiritul de discernămint, nici o linie nu e trasă fără a fi adînc înțeleasă și trăită, fără a fi pusă în legătură cu toată experiența și cunoștințele teoretice. Știe să redea armonia reliefului superficial cu un adînc simț al echilibrului ca în arhitectura templului antic, unde partea superioară a coloanei se mărește pentru a susține arhitrava, sau ca în anatomie unde extremitatea superioară a tibiei se lățește ca să susțină întreaga greutate a corpului.

Înțelegerea perfectă a construcției anatomice a formelor o relevă desenele executate în atelierul lui André Lhote, în care liniile au acea forță constructivă, ritm și grație.

Nudurile, fiindcă în această perioadă numai despre nud este vorba, sînt modelate cu fermitate, formele devin sculpturale, folosind acel modelaj distribuit în spații bine organizate dintre care unele amintesc maniera lui H. Daumier și Fantin Latour. Cu totul altfel sînt schițele în tuș (Studii de portrete, Nuduri, Adam și Eva), forma fiind definită de o linie cursivă, ușoară, feminină, abia sesizabilă prin care artistul ne face să simțim nu numai spațialitatea, dar să percepem și materialitatea siluetelor. În schița Studii de portrete linia are o deosebită cursivitate și finețe, iar alungirea figurilor amintește de interpretările modiglianești.

Principiile: alternanța, variație, gradație sînt mai evidente în desenele din această perioadă. În fotografia nr. 1 observăm o intercalare a liniilor drepte cu linii curbe (a-b), (c-d). Principiul gradației reiese și din graficul liniei. Urmărind linia (a) observăm că este mai groasă în dreptul genunchilor și se subțiază spre extremități pînă se pierde, forma fiind în continuare doar sugerată. Același contur apare și la trunchi, brațe etc. Principiul gradației e utilizat și în aplicarea umbrilor care sînt mai intense la punctul de plecare, deseori tăioase, limitate de o linie dreaptă sau curbă, pierzîndu-se treptat, pînă la dispariție. În alte lucrări umbra e distribuită în forme geometrice, detașîndu-se net de părțile scăldate în lumină, formînd pete care uneori sînt izolate.

Nicolae Popa are darul ca în afară de redarea armoniei reliefului superficial al corpului să pătrundă în sufletul personajului redîndu-i stările sufletești în toată complexitatea.

Artistul a fost autorul a numeroase portrete înfățișînd fie personaje din lumea oamenilor simpli și muncitori, fie din rîndul intelectualilor. Pentru exemplificarea acestui gen ne oprim asupra unor lucrări semnificative pentru creația lui N. Popa, prin conținutul uman și realizarea lor artistică. Astfel lucrările Portret de bătrîn, Alfabetizarea, Brigadier, Portret de brigadier, a căror expresivitate e obținută prin construcție sintetică plină de nerv, din împletirea reliefului cu modelajul, din grafismul sigur, nuanțat și din incursiunea psihologică a peisajului, dovedesc calitățile unui bun portretist.

Nu era lipsit de simțul umorului care se desprinde din caricaturile sale ce reprezintă personalități ale vieții cultural artistice. După 1935 întâlnim tot mai frecvent în desenele lui Nicolae Popa procedeul caricaturizării prin șarjă: dintre care cele mai multe sînt caricaturi propriu-zise, de o viziune și o factură spirituală cu totul nouă (R.Bogdan, Zambaccian, Clavel, D.Hatmanu).

Nicolae Popa a cultivat și tehnica de tuș, mai ales în perioada anilor 1935-1944. Lucra cu o pană de lemn, iar umbrele erau date cu latul ei. Lucrările Peisaj cu doi copaci și Peisaj, ne atrag atenția prin vigoarea și autenticitatea cu care sînt redată. Schițele luate în fața naturii în cîteva minute sînt de ajuns să ne confirme posibilitățile mari pe care le poseda artistul.

A creat și cîteva lucrări inspirate de sîngerosul an 1907 : Epilog, Represiune, care dovedesc poziția progresistă a artistului, combativitatea sa. Desenul concis sugerează atmosfera apăsătoare, deprimantă a acestui moment. Nuanțele subtile de griuri accentuează dramatismul scenei.

Printre lucrările din perioada de la Salva Vișău, alături de portretele de brigadieri notează în pastel, grupuri de țărani în costume naționale: Odihna, La drum, Costume din Transilvania ș.a.

Desenele în tuș, ușor acuarelitate, înfățișînd aspecte de pe șantierul de reconstrucție a Iașului, rămîn lucrări cu caracter documentar.

Lucrarea de față are rostul de a ne dezvălui calitățile sale de mare desenator, latură mai puțin cunoscută în creația sa.

Figurile sînt totdeauna forme modelate adînc și arhitectonice ordonate, deformările figurilor și ale corpurilor, liniile deviate ale desenului sînt procedee de constructivism prin care formele complexe din natură sînt aduse la acest plan ideal, situîndu-se prin unele din desenele sale printre reprezentanții expresionismului. Liniile lui nu sînt simple transpuneri după natură sau notații de moment fugare ci sînt linii sintetice în care formele apar rezumative, însumînd aspectele multiple ale obiectului în trăsături caracteristice.

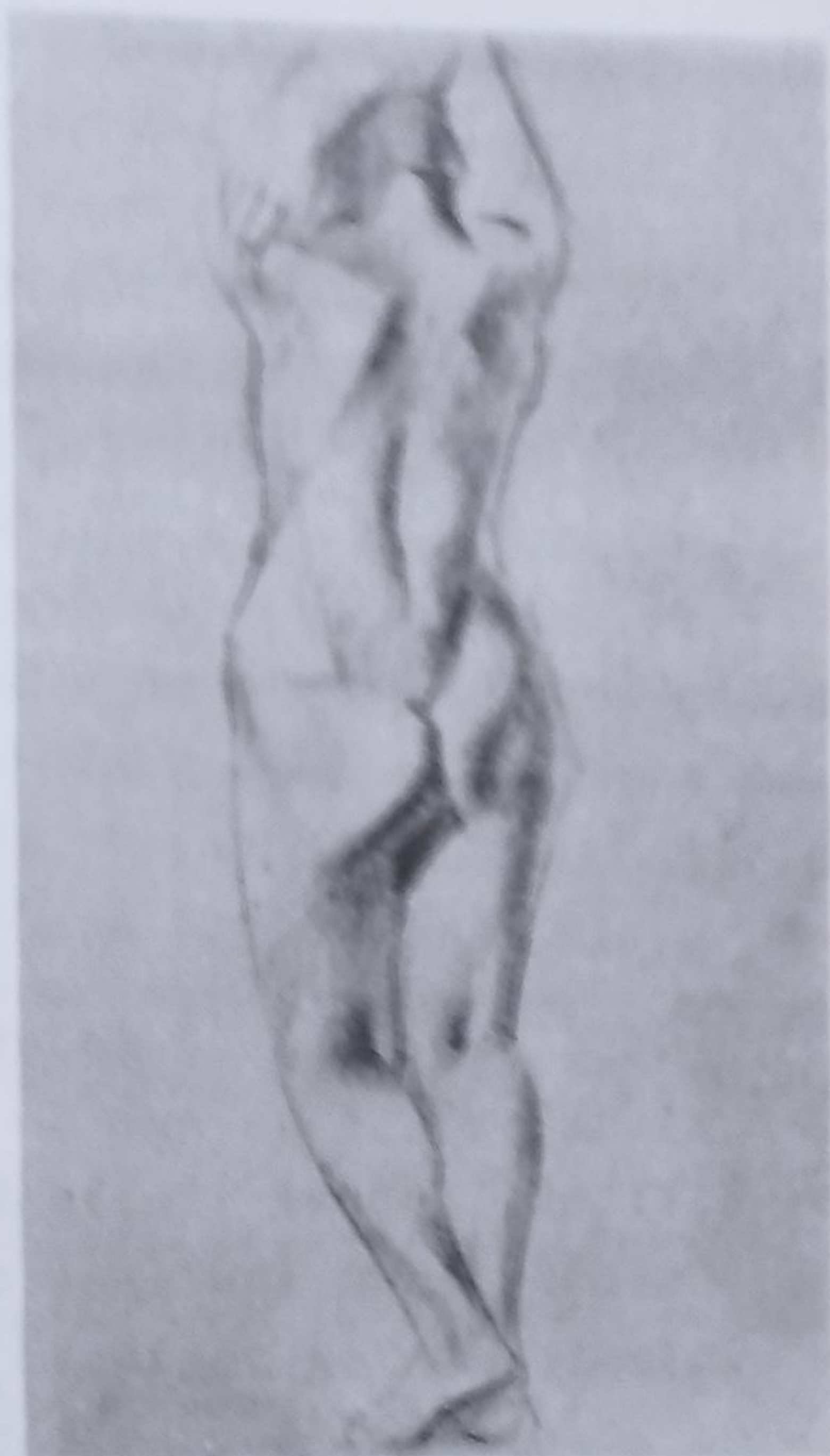
Prețuind calitățile artei lui Nicolae Popa, îl considerăm printre figurile reprezentative ce se înscriu în galeria artiștilor moldoveni, contribuind prin exemplul artei sale pline de adevăr și sinceritate, la promovarea tradiției realiste în plastica românească.

N O T E

- 1/ Arh. Stat. Iași, Fond 183 Ds.nr.11/1922; Ds.nr.21/1926.
- 2/ Paris, 8.V.1932. Arh. D-nei Maria Ștefan Dimitrescu (din corespondența artistului cu pictorul Șt.Dimitrescu pe atunci rectorul Academiei de arte frumoase din Iași).
- 3/ Arh. Stat. Iași, Fond 183, Ds. nr.17/1932.
- 4/ Denumire dată în 1920 grupului de artiști străini compus din Modigliani, Pascin, Chagall, Scoutine, Picasso, Kisling, Zadkin ș.a., veniți la Paris în timpul primului război mondial.
- 5/ Paris, 8.V.1932 din arhiva D-nei Maria Șt.Dimitrescu
- 6/ Paris, 3.IX.1932 idem
- 7/ Ibidem
- 8/ Paris, 4.X.1932 - idem
- 9/ Paris, 8.V.1932 - idem.



Nicolae Popa: Nud.



Nicolae Popa: Nud.



Nicolae Popa. Epilog.

UN TABLOU DE ANNIBALE SAU LUDOVICO CARRACCI
ȘI UNUL DE AGOSTINO CARRACI LA MUZEUL BRUKENTHAL

Teodor Ionescu

Șeful secției de artă
a Muzeului Brukenthal, Sibiu

După cum se știe galeria Brukenthal nu a fost cercetată în cursul celor 150 de ani de existență ca muzeu public de nici un specialist în artă italiană. De aceea o mare parte din atribuiriile tablourilor italiene din catalogul lui M.Csaki de la 1909 - ultimul catalog raționat al galeriei - sînt și azi acelea date de negustorii sau colecționarii din secolul XVIII de la care Brukenthal le-a achiziționat.

Dintre specialiștii străini care au vizitat muzeul sibian singur vienezul Theodor von Frimmel s-a ocupat mai de aproape de școala italiană de la Brukenthal dar deseori și-a mărturisit ignoranța sau incertitudinea, plîngîndu-se, printre altele, și de faptul că la Sibiu nu a avut la îndemîină un material comparativ auxiliar cercetărilor. Din cele aproximativ 200 de tablouri italiene de la Brukenthal majoritatea aparțin școalei venețiene dar există și un lot important de bolognezi asupra cărora scria Frimmel: "Italienii din grupul seleticilor din Bologna n-au fost niciodată studiați temeinic la Sibiu. Mă tem că vor fi necesare încă multe schimbări în atribuirea unora din tablourile acestui grup, fie ele bune sau mediocre" (Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, vol.II, fasc.LX-X, 1916).

În ce privește pe cei trei fondatori ai Academiei din Bologna, catalogul lui Csaki le atribuie cinci tablouri dintre care nici unul nu s-a dovedit a fi autentic:

1. Venus dormind pîndită de un satir - cupru, 18 x 22,4 m, e catalogat "în genul lui Ludovico Carracci". Am găsit în Bar-tisch vol.18, p.109, 131 - o gravură semnată de Agostino Car-racci care reproduce fidel tabloul în discuție, Execuția și di-mensiunile tabloului pledează pentru o copie după gravura sem-nalată.

2. Inmormîntarea lui Isus, pînză 134 x 89 cm, catalogat copie după Ludovico Carracci. Factura liberă și finețea modela-jului ne-a convins că nu poate fi vorba de o copie. Prof. Rober-to Longhi ne-a indicat că la galeria din Modena și la Roma (Ca-sa Patrizio) sînt compoziții similare cu cea din Sibiu, atribu-ite cu certitudine lui Sisto Badalocchio (1581-1647), elev al lui Annibale, cu care a colaborat la vestitele decorații din pa-latul Farnese. Nu am reușit însă să obținem fotografiile celor două compoziții indicate de Longhi.

3. Sfîntul Francisc Seraficus, pînză 91 x 71 cm, catalogat "Școala lui Agostino Carracci". Lucrarea are caracterele sti-listice și tehnice ale primei jumătăci a secolului XVII și cer-cetările noastre ne-au condus către Bernardo Strozzi. Prof. Lon-ghi ne-a corectat intuiția făcînd precizări în sensul că e vor-ba numai de o derivație din Strozzi, identificarea precisă a autorului fiind dificilă.

4. Ioan Botezătorul în pustiu, pînză 45 x 35 cm, catalo-gat copie după Annibale. Siguranța execuției nu te lasă să te îndoiești că e vorba de un original - desigur, nu de Annibale ci de un urmaș al său. Longhi a pronunțat numele lui Pietro Francesco Mola (1612 - 1666), elev al lui Albani, protejat al Papei și al Cristinei a Suediei, președinte al Academiei S.Luca din Roma. În jocurile de lumină și umbră se simte o influență a lui Guercino. Lexicoanele citează o compoziție de Mola cu ace-lași titlu existentă la biserica Santa Maria de la Vita din Mi-lano.

5. Jeluirea lui Isus, pînză, 50 x 64 cm, catalogat copie după Annibale. Am avut impresia, execuția pîrîndu-mi mai desli-nată, că ar fi într-adevăr vorba de o copie, dar prof. Longhi nu a recunoscut această părere susținînd că e un original de un toscan de după 1630.

Toate aceste cinci tablouri sînt într-adevăr, mediiore pentru a pronunța în fața lor, chiar cu rezerva formală din catalog, numele unor mari artiști cum au fost Carracci. Dar la nivelul unor mici maeștri e dificil - uneori chiar imposibil - să fixezi definitiv o atribuire.

Iată însă că două tablouri, atribuite lui Piombo și Liberi s-au dovedit a fi de mîna Carraccilor.

Batjocorirea lui Cristos, pînză, 62 x 82 cm, a fost cumpărat drept o lucrare de Giorgione. Atribuirea aceasta s-a păs-trat pînă la venirea lui Frimmel la Sibiu care l-a considerat opera "unui urmaș al lui Sebastiano del Piombo" (Kleine Galerie-studien, 1894, p.85). Examinîndu-l de mai multe ori calitatea evidentă a facturii și a coloritului ne-am convins că nu poate fi vorba de o copie - după cum indica o veche etichetă de pe tablou - iar în ce privește stilul că nu are legătură cu al lui del Piombo. Clar-obscurul ni se părea cvasi carravaggist. Convinși fiind că tabloul merită un studiu mai amănunțit am scris următoarele Prof. Longhi: "E adevărat că e un amestec de stil venețian și roman dar nu-mi pare plauzibilă direcția lui del Piombo. În orice caz, e o piesă frumoasă, cel puțin pentru muzeul nostru, dar nu aș putea face o atribuire sigură. Cercul lui Carravaggio?". Săgeata noastră nu a nimerit ținta în plin dar a căzut foarte aproape de ea căci iată răspunsul lui Longhi: "O compoziție foarte asemănătoare cu tabloul dvs. a fost cumpărată anii trecuți la Londra pentru pinacoteca din Bologna și care, după părerea mea, e atribuită lui Ludovico Carracci. Dat fiind faptul că și tabloul dvs. îmi pare bun, mă gîndesc că poate să fie vorba de o replică puțin variată al aceluiași maestru bolognez".

Pentru a obține fotografia tabloului din pinacoteca din Bologna ne-am adresat Prof. Cesare Gnudi, unul din cei mai buni cunoscători ai picturii bologneze, autorul catalogului retrospectivei de la Bologna închinată Carraccilor la 1956. Într-adevăr, tabloul sibian poate fi considerat o variantă a celui bolognez (pînză, 60 x 69,5 cm). Contrastele de lumină sînt mai accentuate iar factura ni se pare mai energică. Tabloul din Bo-

logna e atribuit însă lui Annibale iar nu lui Ludovico Carracci. In fișa din catalogul citat mai sus se menționează că Belleri, unul din marii biografi ai Carraccilor, povestește la 1672 că: "In ziua următoare morții lui (e vorba de moartea lui Annibale) Antonio Carracci, nepotul său, în același loc, pe un catafalco, expusese cadavrul lui Annibale la capul căruia era așezat tabloul făcut de mîna lui, în figuri pînă la mijloc, Crist încoronat cu spini, batjocorit de evrei, pictat la cardinalul Farnesi" (Le Vite de Pittori, p.77). Pe baza acestei informații și a două gravuri, Cesare Gnudi crede că tabloul din Bologna a fost pictat de Annibale și că el e chiar acela care a fost expus pe cadavrul autorului lui. Intrebîndu-l pe Longhi asupra motivelor sale în virtutea cărora atribuie tabloul lui Ludovico, savantul italian ne-a răspuns că nu și-a publicat opinia și că, de altfel, distincția dintre Ludovico și Annibale, în primii lor ani bolognezi, e un lucru foarte dificil. De altfel, însuși Gnudi, în fișa tabloului din catalogul expoziției din 1956, face o aluzie la Ludovico: "această foarte ușoară 'tușă' de penel care se pătrunde de mobideți luminoase, încă correggesti, și amintirea compoziției de extracție venețiană care se nuanțează insensibil în zonele ambigui ale pseudocaravaggismului, de origine mai curînd ludoviciană". Ne avînd suficiente argumente spre a ne putea pronunța pentru Ludovico sau pentru Annibale, am specificat pe eticheta tabloului numele amîndorura, mulțumindu-ne, deocamdată, cu această atribuire, în orice caz mai precisă decît cea veche a lui Frimmel "Urmas al lui Sebastiano del Piombo".

Tot cu concursul Prof. Roberto Longhi am identificat și tabloul Venus și Amor, catalogat "în genul lui Liberi. Convinși fiind că nu are raporturi cu stilul lui Liberi, în comparație cu o pînză de mîna acestuia de la Brukenthal, am trimis fotografia lui Longhi rugîndu-l să ne sugereze un alt nume de pictor venețian. Iată răspunsul: "Tabloul îmi pare mai vechi și strict carraccesc; nu de Annibale ci mai curînd vecin cu Agostino Carracci. După cîte îmi amintesc există un alt exemplu mai bun la galleria din Viena atribuit lui Ludovico Carracci. Și formatul 129 x 184 cm, e foarte asemănător cu al dvs (132 x 176 cm)".

Ne-am adresat dlui. dr. Günther Heinz de la Kunsthistorische Museum din Viena care ne-a furnizat, anii trecuți, unele documente în sprijinul identificării lui Ecce Homo de Tiziano. Tabloul vienez pare, într-adevăr, să aibe o execuție mai atentă ceea ce nu ne împiedică să recunoaștem că tabloul sibian, repictat și murdar, este o replică autografă. Vechea atribuire a tabloului vienez care-l viza pe Ludovico a fost respinsă încă din 1939 de Heinrich Bodmer, Lodovico Carracci, Burg b. M. azi fiind omologat drept operă certă de Agostino Carracci (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, vol. 51, 1955, Anton Schroll, Viena, p. 190). Se știe că legătura lui Agostino cu venețienii se constată până în ultimii săi ani. În perioada sa romană, când lucrează sub influența lui Annibale, la palatul Farnese, se constată o fermitate mai accentuată a formelor, cum este și cazul tablourilor din Viena și Sibiu, dar păstrându-se încă o amprentă venețiană.

Agostino Carracci.
Venus și Amor. Mu-
zeul Brunkenthal .



Agostino Carracci.
Venus și Amor. Mu-
zeul de Istoria
Artei - Viena.

Annibale sau Ludovico Car-
racci. Batjocorirea lui
Cristos
Muzeul Brukenthal.



Annibale Carracci. Batjoco-
rirea lui Cristos.
Pinacoteca din Bologna.

TREI PIESE DE MOBILIER SPANIOL DIN COLECȚIA MUZEULUI
DE ARTA AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Viorica Dene

Muzeograf specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialis-
te România

Atenția noastră s-a concentrat, în ultimul timp, asupra unor mobile interesante ca formă și motive decorative, căutînd să identificăm nu numai locul de origine, dar și secolul în care au fost create.

Astfel, două mobile care aparțin aceluiași gen - adică acela de cabinet-secretar și a treia, o comedă pe picioare înalte și arcuite, primele două provenind din fosta colecție a castelului Peleş din Sinaia și a treia intrată în colecțiile noastre datorită unui transfer - fac obiectul cemu - nicării de față.

Cabinetul de formă paralelipipedică, este constituit dintr-o ladă așezată pe alta de aproape aceleași dimensiuni, avînd ambele mînere laterale pentru a putea fi deplasate separat. El aparține tipului de cabinete, denumite "vargueño" (de la erașul Vargas de lîngă Toledo), renumit pentru fabricarea acestui gen de mobile), fiind destinat să împedobească castelele seniorilor feudali și la nevoie să-i întovărășească în peregrinările lor. Funcția sa de bază era de a primi prețioase bibelori sau de a ascunde scrisori și acte compromițătoare în sertare bine mascate.

Cel pe care îl prezentăm este denumit "contador vargueño" ceea ce înseamnă cabinet-birou de cămătar. Lada superioară se deschide printr-un capac rabatant, care servește drept masă de scris, atunci cînd i se trag cele două bare de susținere, terminate prin cîte un mîner în formă de scoică.

F.12.Cda 13906/967

În interior, această ladă se dovedește a fi un cabinet-secretar, cunoscut ca formă și în epoca Renașterii. Sertarele sînt suprapuse pe cinci rînduri, formînd registre orizontale, intercalate cu o ușă centrală și două pseudo-uși laterale care amintesc frontoanele arhitectonice. Postamentul are patru sertare mari, dispuse pe două registre și separate între ele printr-un motiv identic, format din mici figuri geometrice. Sertarele sînt atît de bine mascate încît dacă nu ar avea broaște ar părea simple motive romboidale. Ambele piese sînt din lemn de nuc, împodobite la exterior cu motive geometrice. Lada superioară are ornamente de formă romboidală, dispuse simetric, decupate din lamele de fier vopsite în galben, în formă de rozetă, terminată prin frunze stilizate.

Intregul motiv este cuprins într-un chenar în torsadă și se desprinde pe un fond de catifea vișinie, azi extrem de uzată. Contrastul de culori și de materiale asigură un efect decorativ puternic. Inchizătoarea tăbliei este extrem de originală, în formă de scut (să nu uităm că acest cabinet este destinat nobilimii spaniole) reprezentînd un fel de blazon, cu animale heraldice afrontate din lamele de fier decupat, dispuse în stînga și dreapta broaștei. Un sistem de bare mobile, pornind din blatul mobilei, întărește încuietoarea. Tot din metal sînt și legăturile de pe părțile laterale, dispuse simetric și la distanțe egale. Mînerul din centru este o capodoperă de fernerie.

În interior, cele 12 sertare ale cabinetului sînt dispuse simetric în jurul ușii din centru, care, la rîndul ei, maschează alte trei sertare. Lemnul este sculptat în formă de colonete și arcade și încrustat pe alocuri cu plăcuțe din os pictat în culori vii, reprezentînd cîte o scenă pitorească din viața cotidiană: peisaje înveselite de diferite păsări într-o atitudine combativă, pescari vîslind, diferite edificii sumar schițate sau vegetația mediteraneană, sugestiv redată. Motivul romboidal, care apare ca un leit-motiv, este încadrat de un chenar în mezzorelief; în interior, alte patru romburi mai mici, din os pictat, cu motive cruciforme. Cele zece sertare ornamentate cu cîte două motive romboidale mari, delimitate prin cîte două colonete sus-

ținând o arcadă, sînt subliniate de un motiv de hașuri oblice, dispuse în două sensuri.

Partea inferioară, care conține patru sertare, amintește motivele celei superioare, fiind concepute în același spirit, dar realizate mai ales prin efecte de culoare, aplicată pe lemnul în relief - roz, aur și baș - . Aici, plăcuțele din os pictate sînt mult mai discrete. Chenarul în care se află fiecare sertar este format din motive dreptunghiulare mici, grupate cîte trei sau cîte șase și alternînd cu un ornament vegetal stilizat.

Acest vargueño din colecția muzeului seamănă cu cel expus la Muzeul Național din Barcelona și care provine din Colecția Luis Ruiz din Madrid^{1/}. De asemenea se poate apropia de o piesă reprodușă în Kunstgeschichte des Möbels, care aparține Colecției A. Byne din Madrid^{2/}.

Din compararea acestor trei cabinete, toate încadrîndu-se prin stilul lor aceleiași epoci, rezultă că ele aparțin secolului al XVI-lea și că ebeniștii reliau aceleași motive, cu mici schimbări. Ceea ce este interesant de subliniat sînt elementele realiste strecurate cu abilitate în noianul de ornamente cu caracter pur decorativ.

Alt gen de cabinet este cel format tot din două corpuri suprapuse, dar cu postamentul constituit din coloane, dispuse distantat, ceea ce creează o impresie de gracilitate, opusă celei pe care o dă vargueño-ul studiat mai înainte. Partea superioară are tot forma unei cutii paralelipipedice, cu șase sertare dreptunghiulare dispuse pe registre orizontale, alternînd - aparent - cu trei uși, din care cele două din ultimul registru sînt de fapt sertare avînd numai motivele arhitectonice ale ușii din centru. Ușa și aceste două sertare sînt decorate cu motive arhitectonice, amintind fațadele palatelor spaniole din secolul al XVI-lea. Atît sertarele, cît și ușa au în centru același motiv de romb încadrat într-o arcadă; în centrul fiecărui sertar al ușii se află o broască. Motivele ornamentale - dispuse simetric - sînt inspirate din arta maură a cărui amintire se păstrează atît de vie. Colonete simulate flanchează părțile laterale ale sertarelor și a ușii, iar către centru un motiv tipic arab, dispus fie pe verticală, fie pe orizontală, conține plă-

cuțe de os pictate fiecare cu câte un motiv floral, geometric sau cu litere arabe. În stînga și dreapta broaștelor de pe sertare se află câte un buton metalic care permite să se tragă în afară sertarele. Ele sînt despărțite prin câte un brîu cu un motiv sculptat, format din unghiuri. Colonetele în torsadă formează un motiv care revine stăruiitor în întreaga piesă. Pe margini, cabinetul are pe chenarul din lemn de culoare maro deschis, ornamente din lamele de fier vopsit galben decupat à jour, ceea ce dă o și mai mare vioiciune întregii compoziții.

Postamentul de acest tip, denumit "puente" (pod) se sprijină lateral pe două picioare terminate prin gheare de leu, avînd în partea superioară două capete de leu cu câte un inel în gură sculptate în semi-relief cu o deosebită măiestrie. El este compus dintr-un șir de patru colonete cu caneluri, care se îngroașă la bază și se termină cu câte o protuberanță inelară. În partea superioară colonetele sînt legate între ele, prin arcade care derivă dintr-o bară mai lată, ornamentată cu un motiv de ovă. Avînd lateral câte o rozetă; în dreptul fiecărei colonete, deasupra barei, se află câte o mică urnă. Montanții acestui postament sînt formați din câte trei coloane, mult mai groase decît cele din centru; în mijloc, se află o coloană în torsadă încadrată de alte două în balustru, cu elemente în torsadă, la bază și caneluri în partea superioară.

Cabinetul dovedește o predilecție pentru simetria formelor, un ritm arhitectonic subliniat prin registrele suprapuse, un echilibru al volumelor bazat pe o judicioasă repartizare a valorilor, calități specifice artei Renașterii italiene și care apoi au fost trecute și altor țări. Bogata ornamentație în care se îmbină elementele stilului "mudejar" a Renașterii și a Barocului, ne-au condus să situăm această mobilă ca aparținînd începutului secolului al XVII-lea, cînd Barocul italian pătrunde și în Peninsula Iberică.

A treia piesă care face obiectul comunicării este un dulă-pior-comodă care seamănă oarecum cu piesele realizate în Franța, Anglia, Germania, la începutul secolului al XVIII-lea. De formă galbată, are trei sertare, din care cel median este mai înalt, cel

superior mai îngust și cel inferior cu baza violonată, are dimensiuni mijlocii. Comoda se sprijină pe patru picioare foarte fine, arcuite în afară, care se continuă până la tăblia superioară a ei, urmărind forma ondulată a întregii piese.

Lemnul de diferite esențe, savant distribuite pentru a realiza un joc rafinat de culori, este înviorat prin scenele de vânătoare pline de dinamism, obținute prin incrustații de os. Diferitele etape ale vânătoriei de mistreți sînt scoase în evidență prin compozițiile distribuite pe partea anterioară a mobilei, fiecare sertar avînd reprezentat un alt moment cînd vânătorii hăituiesc animalele sălbatice cu ajutorul cîinilor și a unor lăncii speciale. De asemenea, pe părțile laterale sînt scene cu personaje și animale, în același decor ca și cel de pe restul comodei. Mînerile, dispuse două cîte două pe fiecare sertar, reprezintă capete de lei, cu un inel în bot. Bronzul aurit este cizelat de mînă de maestru. De asemenea, restul motivelor intarsiate cu mare finețe dovedește simțul artistic și priceperea ebenistului.

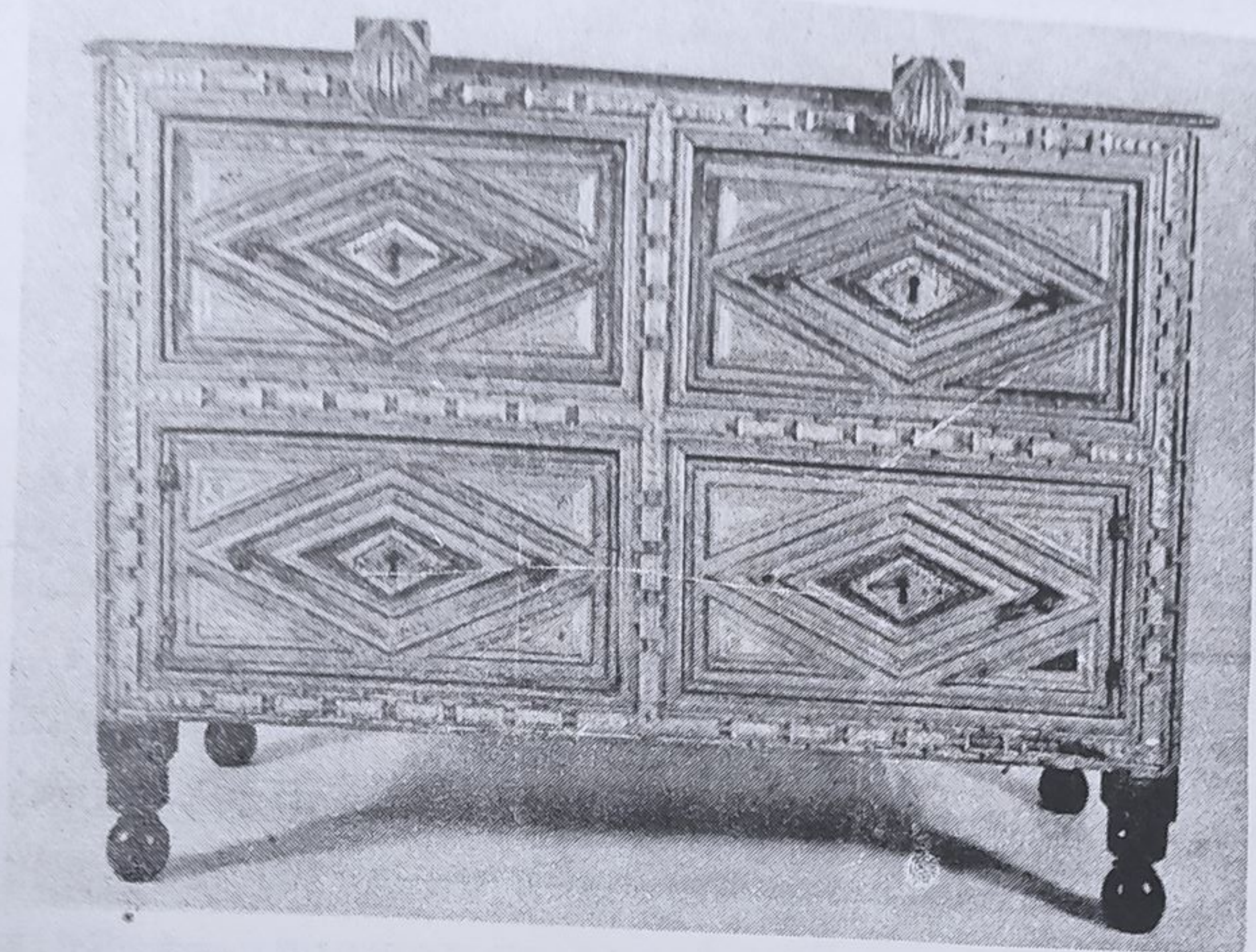
Fidelitatea redării costumelor din epoca lui Filip al II-lea (1527-1598), pantaloni bufanți, haine scurte și largi, care flutură în vînt, pălării cu borul rotund, cu pană - notațiile sumare dar pline de farmec ale peisajului, ale cărui denivelări sînt sugerate de linii frînte, vegetația din primul plan, redată la dimensiuni foarte mari în comparație cu copacii stilizați, contribuie la frumusețea acestei piese, remarcabilă prin forma ei elegantă și bine proporționată.

Comoda, deși inspirată după forma scrinurilor franceze, răspîndită apoi și în Germania și în Țările de Jos, ornamentată cu scene care la o privire mai superficială ar putea să inducă pe cercetător să le considere ca opera unor meșteri germani, este prin particularitățile sale, bazate pe o concepție mai dinamică a distribuirii motivelor decorative, un exemplar valoros și interesant al artei spaniole din secolul al XVIII-lea. Și aceste scene sînt inspirate din literatura poporului iberic. Trebuie remarcat încă odată finisajul comodei care atestă măiestria la care ajunseseră și ebeniștii spanioli.

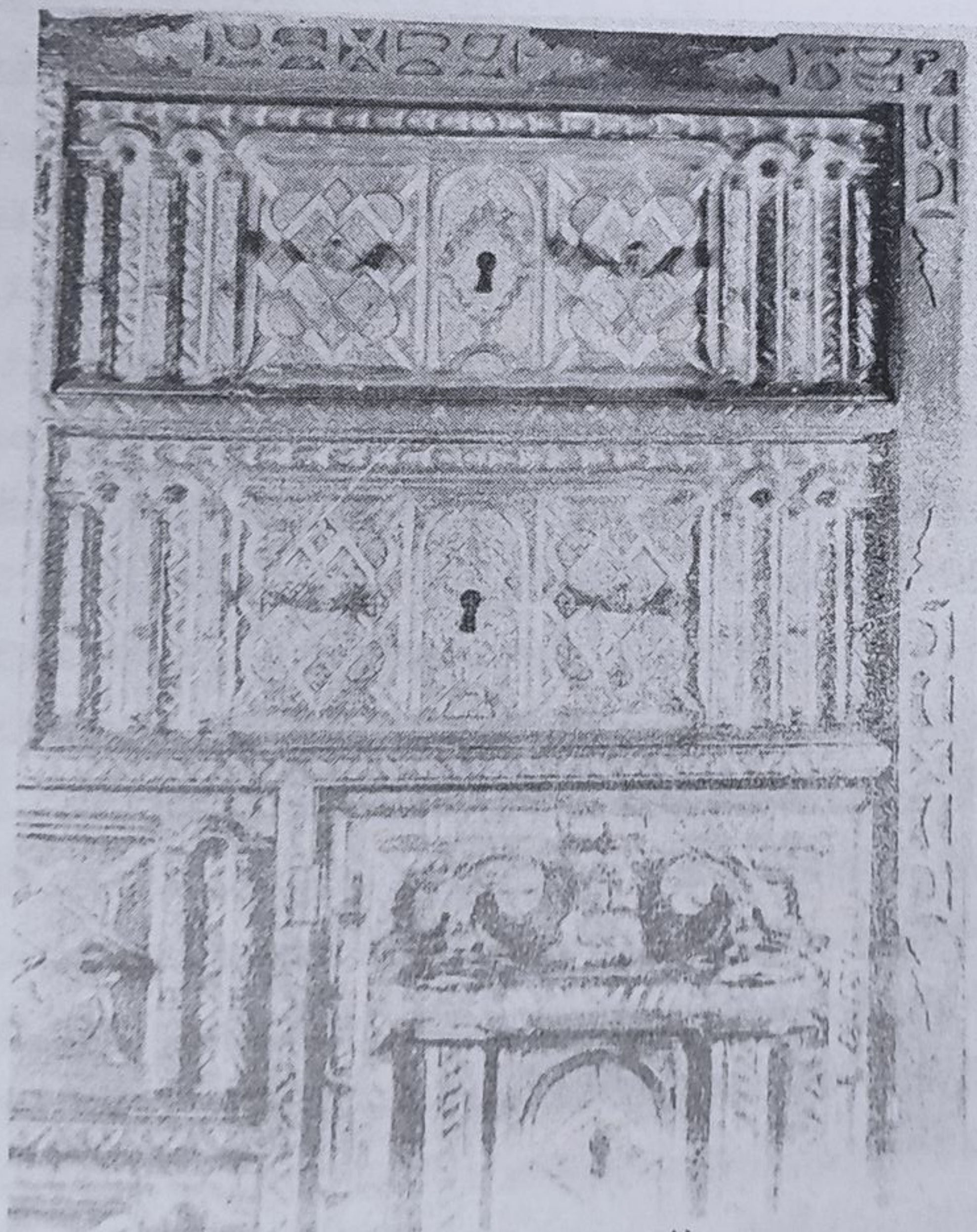
Din analizarea acestor trei piese de mobilier, aflate în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, rezultă originalitatea caracterelor - aparent contrarii - care au contribuit să-i confere un aspect masiv și totodată aerian, o impresie luxuriantă - de ornamente, reținute în chenare severe; imbinarea acestor trăsături este marcată de același lirism care emană din literatura, muzica și din dansurile poporului spaniol, a cărui originalitate și vitalitate în aceste domenii sînt bine cunoscute.

N O T E

- 1/ Guia del Museo del Palacio Nacional, sala XXXIII Nr. cat. 1236, foto p.532 (Exp.internațională din 1929).
- 2/ Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Propylaen, 1927, p.209, reprod. nr.218.



Vargueno. Artă spaniolă încep. sec.XVII



Vergueno. Artă spaniolă sec.XVII



Dulăpior. Artă spaniolă. sec.XVIII

DOUA PICTURI DIN SCOALA ITALIANA IDENTIFICATE
IN CADRUL GALERIEI UNIVERSALE A MUZEULUI DE ARTA
AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

Anatolie Teodosiu

Muzeograf specialist la
Muzeul de artă al Republi-
cii Socialiste România

În volumul "Culegeri și studii de muzeografie" (1959-1960), la capitolul "Îmbogățirea colecțiilor Muzeului de artă al R.P.R.", este amintită o lucrare intitulată "Fecioara cu pruncul și Sf. Ioan Botezătorul copil". Tot acolo se face mențiunea că tabloul a intrat în muzeu cu atribuția "Francesco Mazzola" și că asupra exactității acestei atribuții se va putea pronunța abia după ce tabloul va fi supus unui studiu amănunțit. Studiile asupra operei respective s-au desfășurat într-adevăr pe parcursul anilor, fără însă să se poată găsi o justificare inscripției "Parmigianino", de pe rama șasiului, inscripție caligrafiată probabil de vre-un consultant al proprietarului care a vândut tabloul ofertantului nostru. Gîtul și trupul Fecioarei, mult alungite, mișcarea căutată și unele nuanțe ale cromaticii vestimentare, fără îndoială, amintesc pe Parmigianino, însă ele apar umbrite de starea meditativă a Madonei, de atmosfera de sobrietate a ansamblului lucrării, aspecte aflate în afara preocupărilor lui Mazzola. Parcurgerea numeroaselor materiale bibliografice a dus totuși, în cele din urmă, la un rezultat surprinzător. În "Storia dell'Arte Italiana" de Adolfo Venturi (vol. IX partea VII, p. 803), este reprodusă o operă identică cu cea recent achiziționată de către muzeu. Lucrarea a făcut parte din colecția Guggenheim și este realizată de Scarsellino, pictor, gravor și miniaturist ferrarez în creația căruia se face simțită influența artiștilor venețieni (P. Veronese, J. Bassano, Tiziano) și bolo-nezi. Venturi, în publicația respectivă, îi acordă tabloului o im-

portanță destul de mare și îi trece printre operele acestuia inspirate de Paolo Veronese.

Prin urmare, atribuția "Parmigianino" nu-și mai are justificarea, în cadrul nostru, în primul rând, prin faptul că tabloul de la Muzeul Republicii repetă exact o operă al lui Scarsella, iar în al doilea rând, datorită următoarei conjuncturi cronologice: "Scarsellino (Scarsella Ippolito, 1551 - 1620) se naște cu unsprezece ani după ce moare Parmigianino, iar lucrările din colecțiile Guggenheim și din Muzeul Republicii sînt realizate sub influența lui Paolo Veronese (1528 - 1588). Parmigianino, la rîndul său, în cazul în care s-ar presupune că lucrarea noastră este pictată de el, și copiată apoi de Scarsella (Guggenheim) nu putea fi influențat de Paolo Veronese, deoarece acesta, la data cînd moare maestrul din Parma (1540), avea abia doisprezece ani. Ca atare, amprenta lui Paolo veronese fiind pregnantă, iar maniera de lucru proprii lui Scarsellino, atribuția Parmigianino este exclusă și, în continuare, nu rămîne decît să se pună problema dacă exemplarul din cadrul Galeriei universale este o copie veche, o replică a tabloului aflat altădata în colecția Guggenheim, sau chiar lucrarea reprodu-să în Venturi despre existența căreia, în prezent, nu cunoaștem date. În acest scop, să examinăm mai întîi straturile de culoare, modul în care sînt ele așternute și panoul de lemn rolosit ca suport. Ne vom convinge că ele întruiesc caracteristicile epocii și școlii respective. Desenul precis, trăsăturile de penel sigure și spontane, lumina, cu știință distribuite, și umbrele, de o delicată transparență, sînt proprii operelor italiene din epoca respectivă, demne de un iscusit "miniaturist" cum era Scarsellino. Coloritul viu în stofe și draperii radiază în contrast cu griurile subtil nuanțate ale carnației personajelor și mobilierului. El se apropie de cromatică compoziției "Prezentarea la Templu", pictură din galerie, realizată de un alt elev al lui Veronese. Panoul de lemn de esență moale, pe care este așternută culoarea are, cu siguranță, o vechime corespunzătoare epocii în care a activat artistul ferrarez. El și-a pierdut total culoarea sa naturală. Patina vremii, cariile și microorganismele i-au străpuns întreaga sa grosime, i-au decolorat, i-au măcinat sau i-au slăbit rezistența fibrelor. Capetele holzsuruburilor, care susțineau cîndva traverse-

le întăritoare ale suportului sînt foarte rudimentare, au profilul neomogen, pasul mare, inegal, ele au fost realizate de un fierar, cu modeste mijloace manuale. Imaginea radiografică, bine conturată, nu aduce nimic care să vie în contradicție cu partea vizibilă a picturii. Ca urmare a celor relatate, tabloul nu reprezintă o copie, autorul său este însăși Scarsellino.

Adolfo Venturi, în volumul citat, specifică faptul că Scarsellia a pictat mai multe lucrări cu acest subiect, pe care le-a conceput asemeni unor scene familiare, le-a imprimat o notă specifică picturilor de gen, astfel că acestea ar fi un alt indiciu că lucrarea a fost tot de el realizat. Apoi, opera respectivă constituie una dintre creațiile sale cele mai izbutite, așa că este verosimil ca el să-i fi făcut și o replică.

Profesorul Lionello Puppi, care a fost solicitat să-și spună părerea (după o fotografie pe care i-am trimis-o), referitor la concluziile noastre, a confirmat, prin scrisoarea sa din 10 iulie 1965, că lucrarea este o replică autografă a picturii cu același titlu, aflătoare cu ani în urmă în colecția Guggenheim. De aceeași părere au fost și alți specialiști de seamă din străinătate care vizitînd muzeul s-au oprit asupra lucrării respective.

Să fie oare acesta exemplarul deținut înainte de Guggenheim? Deocamdată este greu de stabilit. Pe reversul tabloului sînt mai multe inscripții care cu timpul ne vor permite să elucidăm această complicată problemă. Pe o fîșie de hîrtie este caligrafiat numele Parmigianino. Este vizibilă, parțial, și o semnătură, poate a aceluia care a făcut atribuția. Cineva, cu un creion albastru, a anulat-o. Pe o altă etichetă, de astă dată tipărită și mult mai veche, se poate citi: RACCOLTA DEL CONTE GIAN... (în fișa analitică este menționat că se putea distinge și inscripția, secolul XVII). Alte fragmente de etichete, tot vechi, indică, după cît se pare, un număr de inventar (197). Tot pe spatele tabloului sînt pirogravate patru inițiale : C.G.B.C., probabil inițialele numelui de pe eticheta tipărită și care ar însemna: (C) CONTE, (G) GIOVANNI, (B) BATISTA, (C) (?). Mai există o inscripție recentă aplicată cu creionul direct pe placa de lemn, Parmigianino.

După cîte se vede, în inscripțiile menționate nu sînt amintiți, nici Scarsellino ca autor și nici Guggenheim ca fost posesor

picturii s-a schimbat mult. Au fost scoase la iveală remarcabilele sale calități, care au determinat pe specialiști să o atribuie unui artist cu renume din școala bologneză, și anume, lui Guercino^{3/}. Dar, cu timpul, și această atribuție a început să fie pusă la îndoială, de cercetătorii noștri și specialiștii care ne-au vizitat galeria. Tehnica în care era realizată lucrarea apărea undeva impropie pentru Guercino. Unii o apropiau de școala germană, alții de creația lui Carlo Cignani. Noi am găsit chiar puncte comune între pictura noastră și cea a francezului Larent de la Hire intitulată "Tezeu găsim sub stîncă sabia și sandalele tatălui său Egeu" (Budapesta). Cum era și normal, în asemenea împrejurări, s-au făcut investigațiile corespunzătoare raportate la școala și autorii indicați mai sus, iar rezultatul a fost un nou impas. Între artiștii germani din secolul al XVII-lea nu a putut fi găsit un autor pentru tabloul din Galerie și nici Cignani sau Laurent de la Hire (ultimul, cu excepția tabloului citat care este produs sub înrăurirea operelor italiene) mult deosebiți ca viziune, influențe și interpretare, nu puteau înlocui numele lui Guercino de pe eticheta tabloului înfățișînd scena lui Agar. "Madona cu pruncul și Sf. Ioan Botezătorul copil" de la National Gallery of Scotland, "Tancred rănit, deplîns de Erminia" (Roma, Gall. Doria-Pamphily) și alte tablouri de ale lui Guercino dovedesc strînse legături față de lucrarea de la Muzeul Republicii. Urmărind însă în diverse publicații operele artiștilor italieni cu scopul de a identifica picturile din galerie, a fost remarcat, la un moment dat, un studiu de cap apropiat ca înfățișare de capul lui Agar (București), iar pe reversul filei, însăși o variantă a compoziției noastre, extrem de apropiată de aceasta. Autorul lor este Pier Francesco Mola (1612 - 1666), pictor roman influențat de F. Albani, Guercino și de operele pictorilor venețieni din secolul al XVI-lea. "Studiu de cap" aparține Galeriei Doria, Scena cu Agar - Galeriei Colonna din Roma, iar amîndouă sînt considerate de Wart Arslan, ca fiind pictate între anii 1640-1650. În vastul său Studiu^{4/}, publicat în Bolletino d'Arte Nr. II, din august 1928 (pp. 55-80), Arslan analizează lucrarea de la Galeria Colonna.

El o situează printre operele lui Mola asupra cărora influența, bologneză și în speță cea guercinescă a avut un deosebit efect. Arslan dă amănunte și cu privire la cromatica lucrării de la Roma, cromatică inspirată din operele lui Guercino, amănunte care au o coincidență atât de marcantă față de pictura de la București, încât cititorul avizat are impresia că specialistul se referă la pictura din patrimoniul Galeriei universale. Prin urmare, atribuția Guercino a avut, pînă la un anumit punct, o bază bine justificată.

Pînă aici au fost stabilite două lucruri și anume: existența în opera de la Muzeul Republicii a unor aspecte evident guercinești și caracterul acesteia de replică față de lucrarea de la Galeria Colonna. Urmează a se stabili, dacă exemplarul de la București este realizat de Guercino și a servit ca model picturii de la Colonna, sau ambele lucrări sînt create de Mola.

Pentru aceasta sîntem constrînși să apelăm din nou la articolul lui Arslan.

Preocupat de a stabili un fir cronologic în creația pictorului roman, Arslan a urmărit, pas cu pas, operele artiștilor care l-au influențat pe Mola. În consecință, el compară tabloul "Agar și Ismail în deșert" de la Galeria Colonna, cu pictura, avînd același subiect, realizată de Andreia Sacchi (1599-1661) pentru palatul lui Antonio Barberini^{5/}. Mola, după cum spune autorul, extrage din această operă al lui Sacchi, conceptul compozițional. De fapt, dacă confruntăm imaginile, observăm, că însăși detaliile, cum ar fi capul îngerului, l-au inspirat într-o bună măsură, pe Mola. Într-un alt pasaj, Arslan leagă racursiul îngerului de viziunea lui Pietro Testa (1661-1650), un alt pictor roman de la care s-a inspirat Mola. În chipul lui Agar și în "Studenți de la care s-a inspirat Mola. În chipul lui Agar și în "Studentii de cap" de la Doria, autorul exteriorizează sfera de influență a lui Pietro da Cortona (1596-1699). Acest ultim amănunt ne-a și făcut să apropiem pînza, "Agar și Ismail în deșert", de la Muzeul Republicii, de lucrarea lui Laurent de la Hire (cu Tezeu) în care elementele cortonești, sînt de asemenea vizibile. Din acest ultim capitol, apare limpede că, în nici un caz Guercino nu poate fi autorul tabloului nostru. Pictorul bolognez, în perioada în care Andreia Sacchi finalizează lucrarea comandată de Barberini - între 1640-1650 - perioadă corespunzătoare încadrării în epocă

și a lucrărilor cu Agar de la Galeria Colonna și București, era în plină glorie, cu un stil propriu, bine conturat, el nu mai putea fi influențat de un Pietro Testa sau Andreia Sacchi.

Nu pot fi considerați drept creatorii tabloului din Muzeul Republicii nici Sacchi și nici Testa, deoarece nici unul dintre ei nu a întrunit, la acea vreme (1640-1650), influențele lui Mola, Guercino și da Cortona într-o singură operă.

În concluzie, tabloul "Agar și Ismail în deșert" de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România este pictat între anii 1640-1650 de Pier Francesco Mola. Ar fi posibil să se neghe posibilitatea ca un artist să repete de două ori și aproape exact, același subiect. De aceea, în afara exemplului cu Guercino, prezentat în introducere, găsim oportun să menționăm că subiectul cu Agar este foarte frecvent în operele artiștilor romani. Pietro da Cortona, pictează un ciclu întreg inspirat de acest subiect biblic. Unul dintre aceste tablouri, "Agar și Ismail izgoniți de Abraham", se află la Muzeul Republicii. Sacchi, după cum s-a mai arătat, repetă de două ori imaginea cu Agar și Ismail în deșert. Offerhans reproduce în articolul său "De betekenis van Francesco Cozza's Hagar en Ismaël (Bulletin van Het Rijksmuseum, Nr.1, 1962, pp.5-15), trei variante cu "Agar și Ismail în deșert", de Francesco Cozza (1605-1682). Offerhans reproduce și el tabloul lui Mola, "Agar și Ismail în deșert" de la Galeria Colonna de la care s-a inspirat, de astă dată, Cozza. În Lexiconul Thieme-Becker, printre operele lui Mola citate, figurează, în afara celor două lucrări reproduse de Arslan ("Izgonirea lui Agar, Gal.Capitolina și "Agar și Ismail în deșert", Gal.Colonna), încă o pictură cu izgonirea lui Agar (Gal.Scleissheim) și alta cu Agar și Ismail în deșert (Muzeul din Darmstadt).

Deci, iată că, dintr-odată găsim patru artiști din școala română, care realizează mai multe replici sau variante ale aceluiași subiect.

Sub raport compozițional, tabloul de la Muzeul Republicii ne apare mai echilibrat față de cel de la Galeria Colonna. Forma pătrată, în care se înscrie varianta de la Roma, este înlocuită, în cazul nostru, printr-un dreptunghi cu colțurile tăiate (octogen).

Acest cadru a permis o desfășurare mai degajată a elementelor compoziționale. Aripile îngerului, mult mai lungi, plasarea acestuia, mai sus și către mijlocul tabloului, trupul lui Agar cuprins aproape în întregime, fac ca în varianta de la Muzeul Republicii, să primeze aspectul de monumental, ceea ce evidențiază una dintre valoroasele realizări de ale lui Mola.

N O T E :

- 1/ Guido Reni preia această funcție după moartea lui Lodovico Carracci (1619).
- 2/ Bachelin, L., Galerie Charles I-er, Paris, Dornach (Alsace), et New York, 1898, p.74.
- 3/ Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Universală, catalog, fără dată (1955), Nr.142, p.38; Muzeul de Artă al R.P.R., Ghidul Galeriei Universale, București (fără dată), 1958, p.30.
- 4/ În studiul respectiv W.Arslan se ocupă numai de operele lui Mola aflate la Roma.
- 5/ O replică a acestui tablou se află la Muzeul Ermitaj din Leningrad.



Scarsella Ippolito numit Scarsellino:
"Fecioara cu Pruncul și Sf. Ioan Botezătorul copil".
(Colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România).



Scarsella Ippolito, numit Scarsellino:
"Fecioara cu Pruncul și Sf. Ioan Botezătorul copil".
(Colecția Guggenheim).



Pier Francesco
Mola:
"Agar și Ismail
în deșert"
Muzeul de artă
al Republicii
Socialiste
România.

Pier Francesco
Mola:
"Agar și Ismail
în deșert"
Galeria Colonna

DOUA TABLOURI DE ALBRECHT ALTDORFER IN COLECTIA
MUZEULUI DE ARTA AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

Anatolie Teodosiu

Muzeograf specialist la Muzeul
de artă al Republicii
Socialiste România

Apreciate în mod deosebit încă înainte de a fi intrat în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, tablourile "Convertirea la creștinism a unei principese" și "Botezul unei principese" ne sînt semnalate încă spre sfîrșitul celui de al doilea deceniu al secolului XX, cînd acestea au fost expuse, în 1917, la Expoziția "Ausstellung Deutscher Kunstwerke"^{1/}. Cu această ocazie Hans Braune și Ludwig Volkmann le-au atribuit unui anonim bavarez, considerînd ca dată a realizării lor, anul 1520. Ulterior, Emil Coliu, în articolul "Muzeul Ioan Kalinderu"^{2/}, spune: "Primitivii germani sînt reprezentați prin cinci piese, cinci panouri de altar provenind probabil din școala bavareză de la München, bine cunoscută și îndelung studiată".

Din păcate, numai două dintre aceste tablouri "Școala bavareză, secolul al XVI-lea, "Jertfa lui Ioachim" (Convertirea la creștinism a unei principese) și "Botezul unei sfinte", panou de altar din școala primitivilor germani din Muzeul Ioan Kalinderu (Botezul unei principese), au supraviețuit bombardamentului și au ajuns la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, unde au figurat pînă în momentul de față cu atribuția Hans Baldung Grien^{3/}.

Cum atribuția încă de la început era considerată provizorie, investigațiile au continuat, urmărindu-se pe de o parte precizarea identității și subiectului lucrărilor, pe de altă parte, determinarea izvoarelor de inspirație, tehnica și viziunea artistului, elemente în stare să ducă la stabilirea epocii în care au fost pictate tablourile.

Astfel, cercetătorii au găsit că tabloul "Convertirea la creștinism a unei principese" pornește de la gravura lui Dürer "Die Heiligen Atonius und Paulus, die Einsiedler" (Sfinții Anton și Pavel, eremiți), gravură realizată între anii 1500-1505 și din care, se spune^{4/}, sînt repetate în întregime peisajul și Sfîntul Pavel.

Cît privește autorul acestora, o informație prețioasă ne-a furnizat-o Prof. Lazarev care s-a pronunțat în favoarea lui Albrecht Altdorfer.

Înainte de a trece la esența problemei este bine să arătăm că confruntarea celor două picturi cu imagini după opere de ale lui Hans Baldung Grien ne-a făcut să distingem clar, două viziuni, două universuri total deosebite. Se poate afirma chiar, că nu există nici un element comun, nici un fel de raporturi cu caracter plastic între creația lui Baldung și cele două compoziții atribuite lui, aflate în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. De aceea, găsim inutil să reproducem o analiză comparativă între lucrările lui Baldung și cele de la București, atribuite acestuia, care cu siguranță nu sînt pictate de mîna lui, și să ne îndreptăm privirile asupra creației lui Altdorfer.

După cît ne este cunoscut, Altdorfer a manifestat încă din tinerețe predilecție pentru peisaj pe care l-a substituit însă viziunii sale oarecum fantastice. Cerul de o rară profunzime, apare la el de multe ori ca o explozie galactică, munții fac impresia că erup acum din pămînt, se înalță vertiginos, se formează sub ochii noștri. Perspectiva este adîncă, vastă, incomensurabilă. El ne pune în fața unei lumi stranie în plină efervescență care face impresia că abia se constituie.

La Baldung, natura este mai potolită, terenul, deci accidentat, este sedimentat, munții apasă greu pe scoarță. Peisajul la el, în genere, este înfățișat ca un decor menit să pună în valoare figurile din primul plan sau să sublinieze acțiunea în subiectul ales și nu ca un factor dominant al lucrării cum se poate remarca, în numeroase caturi, la Altdorfer. De aceea, este greu să întrezărim în compozițiile "Convertirea la creștinism a unei principese" și "Botezul unei principese", temperamentul lui Baldung și să recunoaștem mai degrabă germenii care au generat

declanșarea forței vizionare din capodopera lui Altdorfer "Bătălia lui Alexandru" (München).

Acești germeni se cristalizează în compozițiile noastre cu deosebire în partea stângă, către linia de orizont, unde munții cu planuri abrupte par a vîrni din pămînt asemeni celor din "Suzana im Bade" (Suzana în baie, München) și "Bătălia lui Alexandru".

Imaginile, în ansamblu, prin natura lor sălbatică prin cordii cu arbori uriași plantați între tufișuri întunecoase, prin munții gigantici cu versanți abrupti și prin siluetele minuscule ale construcțiilor pierdute în depărtări, ne duc cu gîndul la vechile basme germane. Personajele, și în special însoțitoarele principesei din tabloul "Convertirea la creștinism a unei principese", în strînsă comuniune cu natura, apar ca niște ființe enigmatice cu înfățișare umană, rătăcind într-o lume fantastică.

Această fuziune dintre atmosfera de basm și religie este pregnantă și în lucrarea lui Altdorfer "Decapitarea Sfintei Ecaterina" de la Kunsthistorisches Museum din Viena, o operă atît de apropiată pe plan compozițional și al viziunii de cele din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, încît ne determină chiar, din primul moment, și după cum vom vedea nu fără temei, să înclinăm a crede că lucrările de la Muzeul Republicii și cea de la Viena fac parte dintr-un ciclu comun, conceput anume pentru a ilustra legenda martirei din Alexandria.

Arhitectura peisajului este clădită pe baza unor principii similare. Cîte un grup compact de arbori, marcînd liziera pădurii, este masat în partea dreaptă a tablourilor. În stînga, cerul puternic luminat către orizont, se deschide larg, în adîncime și contrastează puternic cu grupurile de arbori inundați în mare parte de o umbră densă. Personajele plasate în partea de jos, pornind aproximativ de la mijlocul compozițiilor sînt tangente, în partea superioară, unei curbe concave, modalitate de a compune, menită să reliefeze și mai mult grandoearea naturii. Solipirea luminilor ce brăzdează chipurile și vestimentele personajelor punctează în mod analog ritmica sinuoasă a razelor care, mult potolite în cele din urmă, își încheie circuitul pe tulpinile și frunzișul copacilor. Eroinele îngenuchiate, din toate cele trei lucrări, sînt înveș-

mîntate în costume princiare aproape identice, cu faldurile dispuse radial, deopotrivă mulate pe trupurile acestora.

Tipologia și expresia pioasă a figurilor, desenul minuțios și mișcarea în ansamblu, corespund pînă în cele mai mici amănunte. În coloritul compozițiilor noastre, de asemenea, distingem roșul de culoarea vinului, roșul aprins și verdele ~~oliv~~ de care amintește Otto Benesch în monografia sa închinată lui Altdorfer, din 1939, cînd se referă la "Decapitarea Sf.Ecaterina" de la Muzeul din Viena, culori pe care le putem recunoaște și în alte lucrări de-ale artistului. Proporțiile ~~p a n o u r i l o r~~ sînt aproape identice, iar suportul de lemn, ca esență - lemnul de molid în cazul lucrărilor de la Muzeul din București și lemnul de tei pentru cea de la Kunsthistorisches Museum din Viena - este cel folosit în mod obișnuit de către pictorul german.

Desigur că ar mai putea fi prezentate încă multe detalii dintr-o seamă de compoziții de-ale lui Altdorfer care sînt strîns legate de altele aflate în tablourile din galerie, ca de pildă: apariții ale unor sfinți pe cer, profilați pe un fond luminos, imagini concepute sub formă de mici medalioane încadrate de nori, ornamente vestimentare geometrice etc.

Considerînd însă, că analizele comparative desfășurate anterior sînt concludente pentru a putea considera drept autor al tablourilor "Convertirea la creștinism a unei principese" și "Botezul unei principese", pe Altdorfer, să încercăm, în continuare, să stabilim subiectul acestora.

Și cum, pe parcursul articolului s-a precizat existența unei strînse legături între subiectul din tabloul de la Viena (Decapitarea Sf.Ecaterina) și subiectele tablourilor de care ne ocupăm, să confruntăm acțiunea din lucrarea "Convertirea la creștinism a unei principese" cu imaginea pe care ne-o creează textul referitor la legenda Sf.Ecaterina reprodus în "Iconographie de l'art chrétien" de Réau (Tomul III, Vol.I, 1958, pp.267-268). Vom constata că descrierea momentului, în Réau, corespunde exact cu imaginea din tablou.

De unde s-a inspirat Altdorfer cînd și-a ales subiectul, cînd a conceput aceste lucrări? Este o întrebare care ne îndrumă

spre remarcă făcută în fișa analitică referitor la gravura lui Dürer "Sfinții Anton și Pavel, eremiți", remarcă care, după câte s-a arătat, deschide calea spre determinarea perioadei în care au fost realizate tablourile. Și, într-adevăr, dintr-o singură privire se poate distinge că autorul tabloului înfățișând "Convertirea la creștinism a unei principese" a fost inspirat, în mare măsură, de gravura lui Dürer, Bătrînul, arborii - ca formă și grupare - măsuta improvizată, ulciorul de pe ea și apa izvo-rîtă de sub măsută, sînt aproape copiate. Se pune acum problema - este oare aceasta singura operă din ciclul respectiv inspira-tă după Dürer? Răspunsul îl vom obține confruntînd tabloul lui Altdorfer ("Decapitarea Sf. Ecaterina") de la Viena, cu gravura lui Dürer "Martiriul Sfintei Ecaterina" (1498-1500). Grupul format din Sf. Ecaterina și călău, la Altdorfer, este conceput într-un chip foarte asemănător. El poate fi încadrat, de aseme-nea, într-o formă trapezoidală. Trupul agil și alungit al că-lăului, veșmintul vărgat, modul în care dungile acestuia dese-nează formele anatomice și apoi mișcarea, atitudinea și gîteala capului martirei, constituie detalii care demonstrează că Alt-dorfer a fost inspirat de gravura lui Dürer. Apropieri există și în mișcarea altor personaje plasate în planurile următoare, în expresiile lor, în felul cum ele reacționează față de minu-nea cerească. Astfel, concludente sînt, reapariția într-o pozi-ție similară a personajului care fuge îngrozit și a celui din fața Sf. Ecaterina, trîntit pe spate, personaj a cărui cap, văzut în racursi, este caligrafiat aproape exact.

S-ar putea totuși crede că subiectul însăși a determinat, în mod involuntar, această similitudine, cu atît mai mult, cu cît imaginea este inversată și deci, în acest sens, ar fi im-plicat un efort suplimentar din partea artistului. Însă, o do-vadă de astă-dată și mai grăitoare - transpunerea inversată în ulei (Berlin, Deutsches Museum) de către Altdorfer a gravurii lui Dürer "Der Heilige Franziskus, die Wundmale empfanged" (Sf. Fran-cisc primind stigmatetele, 1500-1505), confirmă că Altdorfer a pictat la acea vreme lucrări inspirate de gravurile lui Dürer, astfel că, după cele arătate anterior, apare clar că și ciclul Sfintei Ecaterina a fost imaginat, ca urmare a acestei influen-țe.

Analiza din acest ultim capitol ne ajută și la datarea tablourilor din galerie. Gravurile lui Dürer amintite mai sus, sînt realizate între anii 1498-1505, iar lucrarea lui Altdorfer "Sfîntul Francisc primind stigmatetele" este monogramată și datată, 1507. Cum Otto Benesch consideră, și pe bună dreptate, compoziția "Decapitarea Sf.Ecaterina" de la Viena, anterioară lucrării Sfîntul Francisc primind stigmatetele, (gravura lui Dürer "Decapitarea Sf.Ecaterina") se presupune a fi realizată între 1498-1500 deci, Altdorfer a cunoscut-o înaintea gravurilor "Die heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler" (Sfinții Anton și Pavel, eremiți) și "Die Stigmatisation des hl. Franziskus" (Sfîntul Francisc primind stigmatetele) realizate între anii 1500-1505), reiese că, "Convertirea unei principese" și "Botezul unei principese" se încadrează, ca dată, în jurul anului 1505, deci a fost definitivată înaintea tabloului reprezentîndu-l pe Sf.Francisc, lucrarea cu o tehnică mai evoluată.

Ca urmare, se poate conchide prin a spune că tablourile din Galeria de artă universală a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România sînt pictate de Albrecht Altdorfer, au ca subiecte "Convertirea la creștinism a Sf.Ecaterina" și "Botezul Sfintei Ecaterina" și sînt realizate în jurul anului 1505.

N O T E

- 1/ Volkmann, L., și Braune, H.; Katalog der Ausstellung Deutscher Kunstwerke, (Gem. aus Rum. Besitz), Kriegspraphik, Athenäum, Juni, 1917, p.14.
- 2/ Emil-Coliu, Muzeul Ioan Kalinderi, Boabe de Grîu, Anul V, nr.18, 1935, p.479, reprod.color. pl. V (și pe copertă), Botezul unei principese, reprod. p.475 (Convertirea la creștinism a unei principese).
- 3/ Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Universală, Catalog, fără dată (1955), nr.cat. 30, 31, p.26.
- 4/ Observația este menționată în fișa analitică.

Al
Bo
na
mo



Albrecht Altdorfer.
Convertirea la creș-
tinism a Sf. Ecateri-
na. Ulei pe lemn de
molid. c. 1471.



Albrecht Altdorfer.
Botezul Sf. Ecateri-
na. Ulei pe lemn de
molid. c. 1464.

CONSIDERAȚII FILOZOFICE ȘI STILISTICE ASUPRA LUCRĂRII
"COCOR PE STÎNCA" DE SESSHU TOYO ODO (1420-1506)

Alexandra Zigura

Muzeograf specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialis-
te România

Opera marelui pictor japonez Sesshu Toyo Odo (1420 - 1506) face parte din moștenirea lăsată țării sale și lumii întregi de un maestru al penelului care a fost în același timp un subtil filozof.

Lucrările lui - din care cea mai mare parte sînt păstrate în Japonia ca tezaur național - reflectă o viziune cosmică și o gândire preocupată permanent de a pătrunde în marile adevăruri ale vieții.

Preot al sectei budiste Zen, el a promovat - ca de altfel toți adepții acestei secte - o artă sintetică și aluzivă, în care simbolismul juca un rol important.

Această pictură sobră și subtilă, în care culorile erau disprețuite, folosindu-se numai cerneala de China (pictură cunoscută sub numele de Sumi-e), poate fi definită din punct de vedere tehnic ca o artă a liniei și a valorilor tonale.

În cadrul acestei tehnici, pe o treaptă superioară a rafinamentului creator, stilul Haboku - un fel de "tașism cu cerneală" care neglijează total conturul și încearcă să sugereze forma prin pete de negru și gri, cultivă un limbaj plastic și mai laconic în care adesea formele sînt sugerate printr-o singură și energică trăsătură de penel, completată cu pete de cerneală savant dispus.

Acestui stil îi aparține și lucrarea aflată în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România intitulată "Cocor pe stîncă".

Să vedem acum pe scurt ce este de fapt budismul Zen și ce preconizează el.

Budismul Zen consideră că ființa umană închide în sine mari forțe latente, care dezvoltate printr-o severă disciplină spirituală, îi pot permite omului realizarea adevărului absolut. Ca atare, omul nu are nevoie nici de ritual, nici de intermediar între el și divinitate ci numai de un maestru care să-l dirijeze pe linia unei discipline spirituale menite să-l ajute să realizeze "Satori" adică "iluminarea".

Așadar se preconizează efortul uman pentru a ajunga prin meditație și asceză la sferele cele mai înalte ale gândirii pure, dincolo de ceea ce poate fi închis între limitele expresiei verbale. Metoda sa este contemplația prin care se poate atinge granițele absolutului, iar scopul final este realizarea armoniei dintre ființa umană și adevărul absolut.

Budismul Zen înseamnă exercițiu continuu și trăire interioară.

2 Această sectă se împotrivesc de asemenea oricărei speculații metafizice, se obține de la orice teoretizare, socotind că nu cuvintele ci numai experiența personală este în măsură să dea revelația adevărului - și acolo unde este posibil elimină orice gândire pur logică.

Adeptul Zen trebuie să caute adevărul în propria sa ființă și această intro-specțiune este exprimată de un precept Zen în felul următor: "Privește drept și profund în propria ta inimă și când vei înțelege ceea ce ești, atunci vei fi realizat în-susirea de Buddha". Această realizare a naturii lui Buddha se numește în japoneză "Satori" sau în terminologia Zen "Kensho" care înseamnă aproximativ "a înțelege", "a pătrunde adevărul", dar care în literatura Zen tradusă în limbile occidentale se traduce prin "iluminare".

Țelul final al adeptului Zen, constă în a pune propriul său spirit într-o stare care să depășească toate procesele mentale, bazate pe dualism care este inseparabil legat de viața zilnică. A elibera spiritul de ceata antitezelor - antitezele fiind considerate creații ale imaginației umane - înseamnă cu-

noașterea naturii tale proprii care este în același timp o cunoaștere a naturii universale, adică a naturii tuturor ființelor din lume. Gîndirea logică este așadar înlocuită prin cunoașterea intuitivă.

Un asemenea mod de a gîndi nu poate fi acceptat de gîndirea noastră materialist-dialectică, dar faptul că acest sistem filozofic a putut genera de-a lungul secolelor o artă a cărei valoare este unanim recunoscută, constituie o justificare pentru încercarea de a pătrunde în sfera acestor speculații filozofice.

Să trecem acum la analiza lucrării care de fapt face obiectul acestei comunicări.

Trebuie să menționăm de la început că întreaga pictură Zen este pătrunsă de un principiu estetic specific extremului Orient și care se află chiar în inima Zen-ului și anume sensul "solitudini eterne". (În japoneză "sabi"). Nu este vorba aici de sentimentul deznădejdei, nici de sensul depresiv al singurătății, ci de un fel de chemare a absolutului, spre care unii oameni se simt irezistibil atrași și care vine spre tine numai atunci cînd lumea particulară care se mișcă în condițiile spațiului, timpului și cauzalității este lăsată în urmă, iar spiritul se ridică spre înălțimi în căutarea adevărului absolut. Aceasta este structura sufletească a artistului Zen și ea se manifestă cu putere în întreaga creație plastică a acestei secte budiste, atît în China cît și în Japonia. Strîns legat de acest sens al "eternei singurătăți" (sabi) în dicționarul japonez, al termenilor de cultură există un alt cuvînt care vehiculează noțiunea de mai sus și anume "Wabi" care se traduce prin sărăcie, sau într-un sens negativist "a nu fi în societatea aleasă a timpului". Desigur această sărăcie nu are nimic comun cu sărăcia propriuzisă. În concepția Zen a fi sărac înseamnă a nu depinde de lucrurile lumesti - bogăție, putere, reputație - și totuși a simți în tine prezența a ceva de o valoare mai înaltă decît poziția socială.

Din această așa-numită sărăcie ("wabi") derivă în arta japoneză simplitatea în execuție, economia de mijloace plastice,

spontaneitatea și o anumită tendință arhaizantă și de sugerare a trecutului istoric etc.

De aceste două principii de bază: "Sabi" (eterna singurătate) și "Wabi" (sărăcie) împreună cu noțiunile derivate din ele, trebuie să ținem seamă în permanență la analizarea picturii artistului Zen.

Să trecem acum la analiza tehnică a picturii "Cocor pe stîncă" de Sesshu, pentru ca în final să încercăm să descifrăm principiile enunțate mai sus și semnificațiile ascunse ale subiectului comentat astăzi.

Intr-o atmosferă ce pare îmbăiată în ceață, un cocor singurativ stă pe marginea unei stînci, la malul mării. Valurile lovesc țărmul stîncos, marea pierzîndu-se în ceața depărtării. Cocorul născut din îmbinarea măiastră a cîtorva pete și puncte - ca de altfel și stîncile și valurile - par să apară și totodată să se topească în infinit.

Așa cum am mai arătat avem în fața noastră o pictură monocromă, cu cerneală de China, cunoscută ca tehnică sub numele de Sumi-e. De fapt acest gen de pictură nu este o pictură în sensul european al cuvîntului, ci mai curînd am putea-o asemăna cu o schiță în negru și alb.

Motivul pentru care a fost ales un material atît de fragil pentru a transpune pe el o inspirație artistică, ține de faptul că inspirația se cere transpusă pe hîrtie cu aceeași spontaneitate cu care a apărut ideea. Inspirația este aceea care trebuie să miște pensula, artistul fiind în afara unui efort conștient. Desigur mușchii și ochii sînt conștienți că se trage o linie sau un punct, dar în spatele acestora nu trebuie să lucreze conștientul. Un comentator Zen spune pentru a explica acest proces de creație, că natura își realizează destinul fără să fie conștientă și în același fel trebuie să lucreze și artistul Zen; sau folosind un exemplu și mai atrăgător, același autor arată că "un copilăș care încă n-a învățat să vorbească este suficient să zîmbească ca toată lumea să fie transportată, pentru că acest zîmbet e autentic și pur, iar copilul nu este conștient de el". În pictura Zen dacă intervine o reflecție între pensulă și hîrtie, efectul este ratat. De a-

ceea se cere ca liniile și punctele să fie cât mai reduse la număr, ele urmărind doar să indice ideea. Intellectul spectatorului este acela care este invitat să completeze imaginea și să-i găsească semnificațiile.

Marea măiestrie tehnică a pictorului care lucrează în tehnica Sumi-e mai rezidă și în faptul că nu este permisă nici o deliberare, retuș, ștergere, sau revenire. Punctul sau linia trasată sînt irevocabile. În aceasta constă de fapt marea frumusețe a trăsăturilor de penel din pictura cu cerneala de China, în care nu poate fi întrezărit nici un efort, nici o violență. Este doar o liber dirijată expunere a mișcării, în care rezistă de fapt, principiul acestei frumuseți. Artistul urmărește doar să facă să se miște pe hîrtie spiritul unui obiect sau ființe.

La prima vedere nu pare să fie prea multă măiestrie artistică și inspirație în acest cocor singuratic așezat pe o stîncă. Dar privind îndelung și cu atenție, nu putem să nu fim impresionați și, pe nesimțite, cuprinși de atmosfera acestei lucrări.

Imensitatea spațiului și a mării este sugerată cu niște mijloace tehnice așa de rafinate, încît se impun ochiului, iar prezența acestei ființe vii, spirit misterios respirînd viața eternității ne apare plină de semnificație. În ceea ce privește spațiul - nimeni nu a reușit să-l sugereze mai bine decît pictorii Zen. Ei nu s-au arătat interesați nici de sugerarea spațiului printr-o construcție geometrică de tipul perspectivei liniare (în adîncime), nici de recrearea atmosferei care îmbăiată ființele și lucrurile din natură, adică a anvelopei, ci au reprezentat spațiul ca un vid din care se nasc sau în care se topesc formele. Această sugerare a infinitului invită la meditație, întregă atmosfera fiind de liniște, seninătate și pace. Dacă ne-am imagina în locul cocorului un om tot atît de singuratic și retras în sine ca și pasărea de pe stîncă, semnificația și ideea care se degajă, ar rămîne exact aceeași.

Așadar, simplitatea formei nu însemnează întotdeauna lipsă de semnificație a conținutului. Există un mare "dincolo" în imaginea acestui cocor singuratic. Iată - așadar - transpus într-o laconică imagine plastică sensul adînc al principiului, "solitudinii eterne" (Sabi), al contemplației ființei vii în fața ab-

solutului. Zen demonstrează astfel că nu este necesar să fie aşternute pe pânză sute de linii, nici să se compună poeme de sute de versuri, pentru a declanşa simţămîntul care se naşte cînd încerci să pătrunzi în sfera gândirii pure. În faţa morţii sau a marilor adevăruri omul rămîne tăcut, pentru că nici un cuvînt nu mai este în stare să-l exprime.

Dragostea pentru natură, privită în marea sa complexitate este de asemenea unul din elementele de bază ale gândirii Zen. Gîndirea Zen preconizează o fraternizare cu natura - care nu este niciodată privită ca o forţă ostilă ce trebuie învinsă şi subjugată pentru scopurile egoiste ale omului. Faptul că artistul Zen recurge la fiinţe şi elemente din natură pentru a exprima poziţii filozofice derivă din convingerea că omul, împreună cu toate fiinţele şi elementele sînt supuse aceloraşi legi eterne ale vieţii şi morţii, această identificare cu natura, avînd la bază credinţa că, fiecare element al lumii fenomenale închide în sine o picătură din sufletul cosmic.

Desigur, cocorul, stîncile şi valurile reprezintă de fapt elemente reale din natură; pentru artist însă, ele prezintă importanţa numai în măsura în care, elementele compoziţionale ale peisajului, reuşesc să vehiculeze gîndirea şi trăirea sa interioară. Esenţialul într-o asemenea compoziţie nu este aşadar "ceea ce se vede" ci semnificaţia sa ascunsă. Pictorul Zen nu a cultivat peisajul pentru frumuseţea sa proprie, ci pentru că el a realizat în elementele peisajului sentimentul cosmic al naturii şi a găsit expresia artistică cea mai apropiată de viziunea sa personală asupra lumii.

Sensurile interioare ale Zen-ului însemnează de fapt chemări dirijate spre spiritul uman. Dacă te dispensezi de intermediul formei, un spirit poate să se adreseze nestîngherit şi direct celuilalt. Mijlocul de comunicare sau simbolul expresiei personale este redus la cel mai laconic termen posibil. De aici derivă mare economie de mijloace plastice. Dacă în tehnica Sumi-e s-ar fi încercat să se copieze realitatea obiectivă, ar fi fost un total insucces; pentru că acest lucru nu s-a făcut niciodată, această pictură poate fi considerată o creaţie de mare originalitate şi putere de sugestie.

Din cele expuse mai sus este clar că pictura budistă Zen în tehnica Sumi-e este guvernată de o serie de principii total diferite de acelea din pictura în ulei.

Aceasta din urmă folosește un suport rezistent și culori de ulei care permit reveniri, compozițiile fiind construite sistematic după un plan bine gândit și după schițe preliminare. Compozițiile sînt gândite și organizate pînă în cele mai mici detalii, iar realitatea este interpretată mai mult sau mai puțin realist. Comparată cu pictura de șevalet, o schiță Sumi-e este sărăcia însăși. Săracă în formă, săracă în execuție, săracă în material, această aparentă sărăcie demonstrează acel principiu estetic numit "Wabi", despre care am vorbit mai sus. Cîtă artă este însă ascunsă în spatele acestei aparente sărăcii a picturii japoneze Zen. Plină de sensuri și de simboluri, sugerînd viața în cele mai tainice articulații ale ei, ea rămîne totuși simplă și modestă, ilustrînd în acest fel spiritul "solitudinii eterne" care bate în inima pictorului Zen.

Revenind acum la tema noastră vom analiza sensul simbolic al fiecărui element în parte din compoziția "Cocor pe stîncă" de Sesshu Toyo Odo, încercînd să ne apropiem mai mult de mesajul filozofic exprimat de pictor în laconice forme plastice.

În peisajele adepților budismului Zen munții și apele sînt elementele primordiale ale pămîntului. Piscurile înalte sînt adesea comparate cu înțelepți, iar stîncă propriu-zisă este simbolul voinței de dominare.

Elementele compoziției "Cocor pe stîncă" sînt: apa, stîncă și cocorul. Apa este simbolul bunătății supreme, stîncă - așa cum am arătat - simbolizează voința de dominare, iar cocorul este simbolul înțelepciunii.

În lucrarea mai sus menționată valurile lovesc ritmic stîncă. Dar rezistența stîncii - voința de dominare - nu poate fi învinsă decît de acțiunea apei, elementul cel mai suplu și mai umil, care întocmai ea și bunătatea, încet, pe nesimțite, dar cu tenacitate distruge rezistența stîncii și ea atare deține puterea supremă. Înțeleptul simbolizat prin cocor, ajutat de bunătate, a călcat în picioare voința de dominare, obstacol greu de trecut pe calea desăvîrșirii spirituale.

Calitățile grafice ale lucrării, se impun printr-o extraordinară siguranță și precizie a tușei. Ceea ce ne impresionează în primul rând este vigoarea, precizia și eleganța cu care Sesshu a știut să mânuiască penelul, într-o tehnică ce nu permite nici o revenire sau corectare și realizarea cu mijloace plastice atât de laconice a unor raporturi valorice de o extraordinară finețe și justete.

Printr-o maximă dezvoltare a spiritului de observație, artistul a reușit să elimine cu desăvârșire detaliile, fără ca prin aceasta să cadă în abstract, iar cele câteva pete de cerneală din care s-au născut formele, sînt dispuse cu asemenea măiestrie, încît impresia produsă este vie și evocatoare.

Chiar pentru privitorul neinițiat, atmosfera care se degajă din această pictură este învăluitoare și invită la meditație.

În fața unui univers artistic care are rezonanțe atât de adînci, efortul se impune pentru a putea înțelege și descifra un limbaj plastic atât de deosebit de viziunea artiștilor europeni.



Sesshu Toyo Odo: Cocor pe
stîncă. Pictură pe hîrtie
cu cerneală de China. (Do-
nația Acad. Dr. Stefan Ni-
colau).

DIN CERCETARILE COLECȚIEI DE GRAFICA
A MUZEULUI BRUKENTHAL

Tinca Tarangul

Muzeograf principal la secția
de artă a Muzeului Brukenthal
din Sibiu

Pe lângă colecția de tablouri, Muzeul Brukenthal posedă și o valoroasă colecție de grafică, care conține atât gravură străină cât și grafică românească, ultima începând cu lucrări din secolul al XIX-lea și pînă astăzi. Gravura străină - în majoritate provine din colecția Brukenthal, achiziționată la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Ea datează din secolele XVI, XVII și XVIII. Singurul catalog existent al gravurii străine a fost tipărit în 1906 de Michael Csaki custodele de atunci al muzeului. Deoarece atribuirile acestui catalog sînt discutabile, după cum însuși autorul recunoaște în prefață, s-au studiat în ultimii trei ani - în colaborare cu Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.S.România, București - 200 de gravuri olandeze și flamande. Deși multe dintre gravurile existente din aceste școli au marginile tăiate pînă la cadru, s-a dovedit că au totuși o valoare deosebită prin autorii, tirajul și execuția lor; unele nedescrise de Csaki, altele trecute de acesta sub numele editorilor.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea cel mai de seamă gravor al Țărilor de Jos era considerat olandezul Henrick Goltzius (1558-1616), cunoscut și ca pictor. El a fost un înnoitor al tehnicii gravurii cu dăltița și-l recunoaștem mai ales după desenul savant și ingenios. Este reprezentat în Muzeul Brukenthal cu planșa celebră "Hercules Victor", menționată de Csaki (p.19). Pe lângă aceasta sîmnalăm încă o planșă dovedită tot de Goltzius,

intitulată "Balul venețian" sau "Nunta lui Antenor" catalogată înainte sub numele lui Jan Sadeler c.b. (Csaki p.32). Compoziția - datată 1584 - este formată din două planșe, dintre care prima (stînga) nu există în Muzeul Brukenthal. Ea a fost gravată de Goltzius după desenul lui Theodorus Bernardus (Barentsz, Dirk), de mîna căruia colecția de tablouri a muzeului din Sibiu posedă un tablou intitulat la fel.

Printre cel mai importanți gravori portretiști olandezi în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se remarcă Cornelis Vischer (1619-1662), cunoscut prin interpretările tablourilor lui van Dyck, Honthorst, Bassano, Palma Vecchio, Bercken și alții. S-au dovedit a fi lucrări autentice de acesta, următoarele gravuri, necatalogate de Csaki: (V.115) "Judecata de apoi" și (XII.7 p.13) "Țărancă cu copil în fașă". Prima lucrare, o interpretare după Rubens - stadiul 4 - este formată din două planșe gravate cu dăltița. Cît privește a doua - o gravură în acvaforte - s-a stabilit că este planșa a 4-a din seria de "Patru peisaje" din albumul: "Etudes des animaux".

Pentru o altă lucrare a aceluiași autor - (v.97) "Țigancă" - gravură în acvaforte - menționată de Csaki, s-a stabilit stadiul ei: 4, final. Tot din albumul amintit s-a identificat o serie de 7 gravuri în acvaforte, nedescrise de catalogul Csaki. Ele reprezintă diferite animale (capre și țapi) gravate de olandezul Bye Marcus (1639-1688), după desenele lui P.Potter.

Printre ultimele gravuri olandeze identificate sînt 38 de planșe cu animale și păsări de Robert van Vorst (Voerst) -1597-1636, gravate cu dăltița după desenele sale și ale pictorului Roeland Savery. Acestea fac parte din ilustrațiile la "Lumen picturae et delineations divisum in sex partes".

La flamanzi semnalăm pe cei mai importanți gravori ai școlii lui Rubens, printre care cităm mai întîi pe frații Bolswert (Boetius și Schelte). Una din cele două gravuri ale lui Boetius Bolswert existente în colecția Brukenthal este opera sa capitală. Este vorba de (V.8) "Iesus crucifixus" cunoscută sub titlul "Le coup de lance" gravată după renumitul tablou al lui Rubens intitulat la fel. S-a precizat că lucrarea este stadiul 2 din 3.

al gravurii amintite, executată cu dăltița în metal înainte de anul 1631 (A^o 1631) indicat pe planșă. Fratele lui Boetius, Schelte, unul dintre cei mai de seamă gravori din școala lui Rubens a transpus în gravură picturile acestuia, realizându-le cu o mare fidelitate în ceea ce privește mai ales efectele coloristice. Se credea că la execuția lor a contribuit însuși Rubens; dar se știe că operele capitale ale lui Schelte Bolswert sînt cele tîrzii, după moartea pictorului. Din cele zece planșe gravate după picturile lui Rubens și ale celorlalți doi celebri pictori ai barocului flamand, Anton van Dyck și Jacob Jordaens, opt planșe s-au dovedit a fi originale, iar două sînt copii inversate cunoscute sub titlurile: "Înălțarea crucii", descrisă de Csaki ca o gravură originală a lui S.Bolswert și (V.20) "Fecioara cu Christos, Sfînta Ana și Sfîntul Ioan călare pe miel", descrisă de acesta sub numele editorului Enden Martinus. Din cele opt planșe autentice cea intitulată (V.18) "Sfîntul Franciscus Xaverius obișt anno 1552" este gravată după tabloul lui Rubens expus în galeria de artă plastică a Muzeului Brukenthal. Cealaltă planșă, cu același subiect (V.17), face parte din seria sfinților catolici.

Printre primii gravori flamanzi care au lucrat pentru Rubens a fost Lucas Vorsterman I (1595-1675) cunoscut și prin gravurile sale după operele măestrilor mai vechi: Rafael, Holbein, Elsheimer, P.Broughel și Hendrik Goltzius. Pentru cele cinci gravuri atribuite lui s-a stabilit următoarele: două sînt originale și anume: (V.103) "Carolus Longueval" atribuită și de Csaki tot acestuia și (V.107) "Coborîrea de pe cruce" catalogată înainte, "Anonim din Țările de Jos". Celelalte trei bucăți (V.38) "Sfîntul Francisc primind stigmatele", nedescrisă de Csaki, ca și (V.109), "Inchiderea păstorilor" și (V.110) "Căderea fingerilor" sînt copii după acesta. Printre cei mai renumiți gravori din școala lui Rubens a fost și Marinus cu numele complet Marin Robin van der Goes, elev al lui Vorsterman c.b. El obișnuia să-și semneze gravurile cu numele "Marinus". În colecția noastră există două gravuri ale sale după picturile lui Jordaens. (V.52) "Inchinarea păstorilor" și (V.53) "Martiriul

Sfintei Apolonia", prima: un stadiu intermediar, a doua stadiul 1.

Un alt interpret al operei lui Rubens, cunoscut mai ales printr-un mare număr de portrete și titluri de cărți a fost Cornelis de Caukeren (1626-1680); la noi, cu planșa (V.31) "Marti-riul Sfântului Livinus", gravură cu dăltița, stadiul 2 din 3, un tiraj pe hârtie din secolul XVII, cu filigran (elefant și R).

Sub influența școlii de gravură a lui Rubens lucrează Pieter Jode II (1606-1674), gravor și editor în Anvers. El a interpretat pictura lui Rubens, Anton van Dyck, Anton van Diepenbeck și Erasmus Quellinus, urmărind în lucrările sale efecte picturale și de clar-obscur. În a doua perioadă a activității sale s-a specializat în gravura de portret. Este reprezentat în Muzeul Brulenthal cu următoarele două planșe: (V.47) "Fecioara Maria în vizită la Elisabeta", singura la care colaborarea lui Rubens nu este îndoielnică și (V.2) "Christos dând cheile Sfântului Petru" trecută de Csaki sub numele editorului Enden Martinus, dovedită a fi o lucrare a gravorului în cauză, stadiul 4, final.

În afara interpreților lui Rubens, printre cei mai remarcabili gravori flamanzi ai vremii (sfârșitul secolului al XVI-lea și în primele decenii ale secolului al XVII-lea), se înscrie Egidius Sadeler II (1570-1629), mai frecvent numit: Gillis, stabilit în 1597 la Praga, la curtea lui Rudolf al II-lea. Colecția noastră posedă patrusprezece planșe executate de el, între care și una din operele sale capitale cunoscută sub titlul: (V.78) "Cele trei femei întorcându-se de la mormânt", gravată după Spranger, datată 1600. Despre gravura sa (V.82) "Bogatul în iad și sârmanul Lazăr în sânul lui Avram", dicționarul Nagler menționează că este cea mai strălucitoare planșă a lui (Nagler, 96). O importantă lucrare tot a aceluiași gravor, după o compoziție proprie este planșa (V.83) "Inițierea Ordinului Dominicanilor".

La aceste lucrări se adaugă o serie de douăsprezece planșe (V.75, 1-12) în care Gillis Sadeler ilustrează lunile anului, o planșă pentru fiecare lună, după Peter Stevens, datate 1607,

tiraj pe hîrtie filigranată (poartă cu două turnuri). Există în colecția Brukenthal o altă serie renumită (V.74,1,6) de șase planșe gravate după Paul Brill, cu același subiect: ilustrarea lunilor anului, de data aceasta, câte două în fiecare planșă, date toate 1615.

Printre lucrările sale existente la Muzeul Brukenthal se înscrie și portretul domnitorului român (IX.293) "Mihael Viteazul", necatalogat de Csaki, probabil înregistrat mai tîrziu, la gravura ardeleană.

Jan Sadeler c.b. (1550-1600), fratele lui Egidius, este și el reprezentat la Sibiu cu (V.87) "Oamenii surprinși de judecata din urmă", planșă care formează pandantul compoziției "Oamenii surprinși de potop".

Tot în prima jumătate a secolului al XVII-lea în Flandra a fost cunoscut și Nicolae Bruyn (1565-1657), prin gravurile sale executate mai mult în suprafață, deci cu o rezistență la un tiraj mic. Două din cele cinci planșe (V.29 și V.25) din Muzeul Brukenthal fac parte din tirajele sale bune, starea lor de deteriorare nu este însă din cele mai puțin grave.

UN PORTRET DE JAN ANTHONISZ VAN RAVENSTEYN
LA MUZEUL BRUKENTHAL

Tinca Tarangul

Muzeograf principal la secția de
artă a Muzeului Brukenthal, Sibiu

Atribuirile anterioare ale portretului "Femeie în costum spaniol" de Jan Antonisz van Ravensteyn (c.1570-1657) diferă de la un catalog la altul. Așa cum reiese din catalogul manuscris, a fost cumpărat de Brukenthal sub numele lui Rembrandt, după ce figurase probabil înainte în alte colecții, ipoteză susținută de prezența diferitelor sigilii aplicate pe spatele tabloului. În decursul anilor, catalogarea însă nu a rămas aceeași, chiar în catalogul manuscris numele lui Rembrandt a fost corectat în David de Koning. Primul catalog tipărit la 1844 îl menționează ca un autentic van Koning, iar următorul, din 1893, ca o copie după acesta. Un an mai târziu, 1894, Theodor von Frimmel în studiile sale referitoare la colecția din Sibiu nu-l discută.

Tabloul a fost restaurat în 1897, când probabil a ieșit la iveală în colțul din dreapta, sus, inscripția "Anno 1628" menționată pentru prima oară de Michael Csaki, în catalogul său din 1901. De data aceasta tabloul a fost atribuit, probabil la sugestia verbală a lui Frimmel, portretistului Paulus Moreelse (1571-1638). C. Hefstade de Groot și Abraam Bredius, eminente specialiști în pictura olandeză care au văzut tabloul cu ocazia vizitei lor la Sibiu în 1901, au acceptat tacit paternitatea lui Paulus Moreelse. De atunci și pînă astăzi tabloul a rămas catalogat ca un autentic Moreelse. Atribuirea părea să fie certă, dacă ne bazăm pe adevărul că lucrările lui Ravensteyn, mai ales cele din tinerețe, au fost deseori confundate cu ale lui Moreelse. Se cunosc încă trei lucrări autentice de Ravensteyn - una în

Schwerin (712) și două la Haga (119 și 120) - atribuite înaintea tot pictorului Moreelse.

Recent am constatat că la Kunsthalle Hamburg există un portret de femeie atribuit cu certitudine lui Ravestejn^{1/}. Din confruntarea lor se remarcă o frapantă asemănare între fizionomia modelului din tabloul sibian cu cel din lucrarea hamburgheză. Portretul din Hamburg, pictat pe lemn de stejar, suport identic cu cel folosit și pentru lucrarea din Sibiu, are dimensiunile însă puțin mai mari (62,6 x 57) față de tabloul nostru (62 x 48). Așa cum observăm, diferențele sînt mici, în special pentru înălțime, ținînd seamă că tabloul sibian are la bază, adăugată și pictată ulterior o șipcă de lemn, de 2 cm. În catalogul lui Csaki înălțimea tabloului, în realitate de 62 cm apare de 64 cm, modificată prin includerea celor 2 cm ai stîngiei de lemn adăugată. Tablourile nu poartă nici unul semnătura artistului, cu deosebirea numai că pe cel din Muzeul Brukenthal, apare după cum am menționat, anul 1628. Pe același fond sobru, verde închis cu reflexe aproape negre, se reliefează bustul unei femei de o evidentă asemănare a trăsăturilor, se pare însă mai maturizate în tabloul din Hamburg. Pentru vîrsta mai înaintată a femeii din tabloul hamburghez pledează de asemenea abundența bijuteriilor față de simplitatea podoabelor tinerei fete din tabloul sibian. Același lucru demonstrează prezența celor două lanțuri de aur cu o execuție mult mai complicată ca și floarea roșie de pe umăr la maturitate mutată pe piept. Nu sînt identice nici arabescurile mătăsii din costumul spaniol. În tabloul de la Brukenthal mînele roșii ca și restul costului se acordă cu înfloriturile corsajului verde, în timp ce femeia din tabloul hamburghez poartă un costum mult mai pretențios. Sînt vizibile de asemenea și unele modificări în dantelăria aceleiași guler Stuart, cu decolteu adînc în față.

Dacă nu putem afirma cu certitudine absolută că este vorba în ambele tablouri de aceeași femeie la vîrste diferite, susținem însă paternitatea lui Ravenstejn și nu a lui Paulus Moreelse. Tabloul din Sibiu corespunde caracteristicilor stilistice ale lui Ravestejn pînă la apariția în opera sa, a portretelor în clar-obscur. Se pare că portretele bust și pînă la genunchi

F.14.Cda.13906/967

marchează o scurtă perioadă în activitatea lui Ravesteyn, probabil cea dinaintea anilor 1632-1633, perioadă când cunoaște înclinația sa pentru rezolvarea portretelor în clar-obscur, noua manieră inaugurată de Rembrandt. În privința aceasta, indiciul cel mai sigur îl constituie datarea tabloului nostru, anul 1628. Compus simplu, ca și cel din Hamburg, portretul de femeie trăiește prin forța de caracterizare mai puternică decât în opera lui Moreelse, uneori de nuanță academică. Strălucirea coloristică - o gamă restrânsă de roșu luminos, alb și verde surd - transparența demitentelor roze ale carnației armonizate cu blondul olandez al părului și albul gulerului dantelat ca și modelarea fină și tehnica solidă, demonstrează mâna lui Ravesteyn, superior și din acest punct de vedere lui Moreelse. La calitățile cromatice ale tabloului, luminat din aceeași direcție ca și cel din Hamburg, se adaugă vibrație psihică. Insistența artistului asupra detaliilor din costum și din bijuterii nu stingherește cu nimic impresia unitară a ansamblului, dimpotrivă ne atrage grația și calmul sufletesc al tinerei fete, acea nuanță de gravitate, am putea spune, proprie protestantismului, reflectată în privirea și trăsăturile feței.

Pentru a ne verifica opinia în privința paternității lui Ravesteyn, am apelat la specialiști străini: H. Gerson^{2/}, directorul Institutului de Istoria Artei din Haga și Dr. Dietrich Roskamp^{3/} de la Muzeul Kunsthalle din Hamburg. Și după părerea acestora, tabloul siberian se încadrează în opera lui Ravesteyn, care rămâne unul dintre portretiștii cei mai importanți de la începutul al XVII-lea, alături de Michael Janszoon van Miereveld și Paulus Moreelse, ultimul cunoscut mai mult ca un manierist dulceag și ca un mai bun arhitect. Prin această identificare Muzeul Brukenthal câștigă un nume mai de prestigiu în pictura olandeză, tabloul putând fi considerat cel mai important portret, din această etapă, a artei olandeze existentă la noi.

N O T E

1/ Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle - 1956, p.123, nr.375.

2/ H. Gerson, Rijkbureau voor Kunsthistorische. Scrisoarea nr. 23.III.1965.

3/ Dr. Dietrich Roskamp. Hamburger Kunsthalle.
- Scris.nr.2612/27.I.1965.

STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ ÎN UNELE LUCĂRI DE ARTĂ
STRAINA DIN MUZEUL IEȘAN

Maria Hatmanu

Muzeograf la secția de artă a
Muzeului regional din Iași

Ce este arta de a compune un tablou? O problemă de instinct și de ochi?

Studiul aprofundat al unei opere de artă ne asigură că o știință matematică foarte subtilă se ascunde sub aparența unei dezinvolturi a măestrilor. O regie cromatică și plastică face ca personajele să nu fie "aruncate" în tablou, și ori care ar fi genul de tablou pe care îl compune, pentru a da o rezolvare pe deplin valoroasă, artistul trebuie să fie nu numai un bundesener și pictor, ci și un regizor plin de ingeniozitate.

Structura compozițională a unei lucrări se bazează pe organizarea unor elemente din natură, pe baza unui subiect fixat, în așa fel, încât să formeze un tot unitar, din care să nu se poată scoate nimic și la care să nu se poată adăuga nimic fără ca întregul să sufere.

Forma compoziției, pătrat, dreptunghi, orizontal sau vertical, cerc, precum și cromatica fiecărui tablou în parte nu este întâmplătoare ci legată de temă, de conținut, coloritul fiind în concordanță cu subiectul.

Să examinăm cu atenție "Culesul viei" al lui Bassano Leandro da Ponte (1557-1622) cunoscut ca autor de scene sacre și rustice.

- Personajele sînt distribuite în cerc, ele însăși înscriindu-se în cercuri. Gurile vaselor, a coșurilor, legumele, se înscriu în forme rotunde. Dacă privim lucrarea cu ochii între-

deschiși, pentru a face să dispară amănuntele, observăm că lumina se instalează pe ochiul de cer ce se zărește în planul ultim, pe natura statică din față, pe personaje formînd un cerc luminos ce "încată" într-o masă obscură. De remarcă, că acest cerc de lumină este deplasat spre dreapta pentru evitarea simetriei. De asemenea, petele de lumină au mărimi, forme și intensități diferite - aplică principiile variației și gradației -, pentru a pune în valoare unele personaje mai mult decît altele. Legătura elementelor compoziționale se face prin acest circuit al luminii cît și prin intermediul liniilor curbe care se continuă de la un personaj la altul sau se repetă. Procesul aceleiași munci - stabilește și legătura psihologică dintre personaje. Sudura părților componente se mai face și prin suprapunerea figurilor.

Centrul vizual al tabloului îl formează copilul care conduce boii și care atrage atenția, atît prin lumina care cade pe el, dar mai ales, prin mișcarea pe care o are de - deplasare față de restul personajelor care deși în mișcare stau pe loc. "Artiștii au dat cuvîntului 'mișcare' un înțeles aparte. Ei spun despre un corp în repaus că are 'mișcare', ceea ce înseamnă că e gata să se miște" (Diderot). Folosirea racursiunilor dă compoziției mult dinamism.

În lucrarea "Pieta" din Școala lui Murillo, întîlnim o altă repartiție a elementelor compoziționale. Christ neînsuflețit este plasat pe o linie oblică, iar personajele ce-l anturează, ființe vii, sînt plasate, două pe verticală, al treilea pe oblică ce repetă pe prima. Petele luminoase se desprind clar din fundul închis. Lumina cea mai puternică este plasată pe silueta lui Christ și pe lințoliul alb care pare să iradieze lumină asupra întregului tablou și apoi, în ordine descrescîndă - de la stînga spre dreapta - pe figurile ce-l înconjoară.

Dramatismul este subliniat și prin poziția mîinilor cu direcția spre pămînt. Întreaga lucrare este susținută pe un sistem de pîrghii care dau stabilitate compoziției.

În afara liniilor orizontale și verticale, artistul se folosește de oblice ce rezultă din îndoitura brațelor, picioarelor și mîinilor, formînd acele unghiuri ascuțite ce dau compoziției o notă de asprime adecvată conținutului.

Poziția variată a mâinilor și a capetelor ce privesc respectiv din față, trei sferturi, profil, dau compoziției mișcare. De observat și axa ochilor celor două personaje - Christ și Fecioara. Dacă prelungim axa ochilor se formează o cruce. (Răstignirea lui Christ).

Artistul operează cu câteva tonalități, folosind clar-obscurul ca procedeu de efect pentru redarea expresivă a sentimentelor cele mai profunde, ce evocă tristețe calmă, istovire și moarte.

În scena istorico-biblică "Juditha și Holofern" de Pietro Liberi (1605-1687), artistul ne înfățișează momentul dramatic în care Juditha prosternată la picioarele lui Holofern îl imploră să-i crute cetatea.

Lucrarea se înscrie în stilul baroc prin compoziția în diagonală, prin patosul eroinei, prin dinamismul excesiv al mișcărilor, prin costumele de paradă cu faldurile veșmintelor fluturânde, în care fiecare trăsătură este plină de mișcare, de expresivitate. Rezolvarea formală decurge în mod organic din subiect.

Compoziția se încadrează în scheletul compozițional pe linii orizontale și verticale.

Pentru a detașa silueta Judithei de celelalte figuri ea se plasează pe oblică. Linia orizontală leagă personajele - de la stînga la dreapta - trecînd prin umărul pajului, marginea de sus a draperiei de pe piciorul lui Holofern, mîna lui Holofern, decolteul Judithei, continuîndu-se cu mîna Judithei. Pe diagonala care face legătura între protagoniștii acțiunii se situează Juditha și Holofern. Inclinația ușoară a lui Holofern, față de axa verticală, relevă afecțiunea acestuia pentru eroină, o ascultă, ia aminte la cele ce-i spune, nu rămîne neînduplecat în fața doleanțelor ei.

Același rol de legătură îl are și lumina care serpuiește în pete, mărimi, siluete și intensități diferite.

Personajele sînt astfel dispuse pe pînză, încît îmbinarea și ritmul lor plastic, cît și distribuirea luminii și umbrei, fac ca privirile să conveargă spre centrul vizual principal. Accen-
tul cade pe chipul Judithei, unde lumina e cea mai intensă și

contrastul cel mai mare, dintre fața luminoasă și părul negru. Pentru a atrage și mai mult atenția asupra personajului principal, pictorul îl îmbracă într-o draperie cu ornamente în tonalități de albastru cu galben, aceasta fiind și suprafața cea mai agitată din tablou.

Intr-o lucrare cu subiect alegerea detaliilor este foarte importantă, ele nu trebuie să aibă o însemnătate de sine stătătoare, dar au rolul de a contribui la dezvoltarea ideii tabloului. Fragmentele și amănuntele sînt și ele compuse cu grijă făcînd parte organică din întreg ansamblul compozițional.

Un exemplu îl constituie mîna întinsă a Judithei. Golul dintre degetul cel mare și arătător este compus cu ajutorul celorlalte degete distribuite în formă de evantai.

Sudura dintre personaje se obține și cu ajutorul circulației culorilor reci (gri, albastru) în gama caldă (roșu-brun), dominantă tabloului.

Față de axa central verticală a tabloului, gruparea este deplasată puțin spre stînga, ceea ce ar dezechilibra compoziția dacă în partea dreaptă a tabloului nu ar apărea pata de culoare orange, ce restabilește echilibrul compozițional.

Să luăm un alt exemplu, tabloul "Irodiada" (Anonim secolul al XVII-lea). Compoziția se înscrie pe oblice, formate de înclinația capului celor două personaje, întretăiere care formează un X.

Contrastul dintre cele două chipuri (viu și mort) e obținut cu ajutorul tonurilor reci, livide pe figura lui Ioan, în nuanțe transparente, sidefii pe cel al Salomeiei. Contrastul e evident și pe linie psihologică în atitudinea aparent calmă, liniștită, impasibilă a acestei femei ce ține pe tavă chipul neînsuflețit al lui Ioan.

Draperiile din partea de jos amplificate, prin faldurile largi, bogate, formează un suport compozițional pentru mîini.

Lucrarea "Cezar primind capul lui Pompei" atribuită lui Michelangelo Merisi da Caravaggio (1569-1609), poate fi numită pe drept cuvînt un tablou istoric - psihologic ce reprezintă lumea complexă, variată a ideilor, concepțiilor artistului des-

pre viață, despre trecut, despre destinele oamenilor, despre valoarea și însemnătatea omului, despre frumusețea și forța lor morală. Soluția psihologică, complexă a chipului lui Cezar, cât și a celor ce-l secondează, pot fi comparate doar cu caracterizările lui Rembrandt. Chipul lui Cezar trăiește în timp, îl vedem cum se frământă, cum încearcă să-și înfrîneze furtuna de sentimente. Mîna lui Cezar, dăltuită în pastă cu forța lui Michelangelo Buonarrotti, e a unui cîrmuitor activ și energic, creînd prin imobilitatea sa silită senzația unei forțe nemărginite.

Pentru sublinierea conflictului artistul utilizează clar-obscurul, ca element de contrast, cu opoziții bruște între barierele luminii și umbrei; iar personajele par oameni de rînd redați cu acea materialitate athletică caracteristică personajelor caravegești.

Artistul surprinde acel moment dramatic culminant, debarcarea lui Cezar în Egipt și întîmpinarea acestuia de către soldații egipteni cu capul rivalului Pompei pe tîpsie. În această scenă artistul concentrează întreaga desfășurare în timp a acțiunii.

Structura compozițională pleacă de la simetrie, prin distribuirea personajelor pe o parte și alta a verticalei centrale a tabloului. Simetria însă, e înlăturată prin plasarea figurilor din stînga lucrării mai distanțate, față de cele din dreapta aproape suprapuse. Această repartiție a figurilor face ca compoziția să apară dezechilibrată. Pentru restabilirea echilibrului, pictorul plasează în dreapta lucrării tîpsia cu capul lui Pompei, stabilind astfel echilibrul compozițional.

Lumina ca și în lucrarea lui Bassano, nu e dirijată spre centrul pînzei, cum de fapt se obișnuiește, ci spre marginea grupării, fiind mai intensă pe figura lui Pompei și a lui Cezar, care atrage atenția și prin mantia de brocard minuțios ornamentată cu fir de aur, amintind de rochia Judithiei.

Deosebit de interesant e compusă și draperia. La Cezar mîna face legătura dintre draperia de pe umăr și cea din mînă; la personajul opus, draperia se desfășoară de-a lungul mîinii.

O linie oblică ca o săgeată, pleacă din ochii lui Cezar și se îndreaptă spre Pompei, formînd o diagonală prelungită de sa-

bie celui ce ține tipsia. Pictorul a știut să redea cu o neobișnuită profunzime legătura psihologică, lăuntrică dintre ei, care se datorește rudeniei, soartei comune, amărăciunii amintirilor legate de un trecut fericit.

Analiza cîtorva lucrări din sectorul de artă străină ne-a dezvăluit preocuparea vechilor maeștri pentru scheletul compozițional, varietatea acestor scheme, unele comportînd chiar asemănări, ce reflectează epoca, stilul, temperamentul, inventivitatea artistului.

Am văzut că la baza lor stau principiile simetriei, alternanță, variație, gradație, unitate de acțiune, de spațiu, de timp, care însă dozate și folosite diferit duc la acea varietate de compoziții.

Cunoscînd aceste principii "cheie" cu ajutorul cărora putem descifra schema lucrărilor și o dată cu ele gîndurile creatorilor și intențiile lor, vom putea înțelege opera de artă în întreaga sa profunzime și multilateralitate.



Bassano Leandro da Ponte (1557-1622):
"Culesul viei".



Școala lui Murillo
"Pieta"



Pietro Liberi (1605-1687)
"Juditha și Holofern".



Michel Angelo Merisi da Caravaggio (1569-1609)
"Cezar primind capul lui Pompei".

CU PRIVIRE LA ESENȚA ȘI FUNCȚIILE GENERALE
ALE MUZEULUI DE ARTA

Cristian Benedict

Sef de secție la Muzeul de artă
al Republicii Socialiste România

Menirea muzeului de artă, scopul existenței și activității sale, este valorificarea socială a operei de artă, adică acțiunea de apreciere și întrebuințare a acesteia, în raport cu semnificațiile, calitățile și proprietățile sale obiective. Muzeul de artă este singura instituție din societate care valorifică opera de artă în primul rând ca obiect material, în autenticitatea și în unicitatea ei, și unde aceasta nu numai se află în centrul, dar constituie și finalitatea tuturor operațiunilor specifice și pe întreg parcursul lor, pe care le îndeplinește muzeul, în folosul societății. Valorificarea nemijlocită a operei de artă este, așadar, prima coordonată a activității muzeului de artă.

De asemenea, muzeul de artă este singura instituție care abordează și folosește opera de artă în individualitatea ei multilaterală, adică ținând seama de toate semnificațiile și de toate proprietățile ei ca obiect, spre deosebire de celelalte instituții care valorifică opera de artă cu preponderență dintr-un unghi sau altul de considerare. Valorificarea individuală completă a operei de artă este, deci, a doua coordonată a activității muzeului de artă.

În sfârșit, o a treia coordonată a activității muzeului de artă este aceea că el consideră opera de artă în contextul fenomenului artistic din care face parte, nu în mod livresc, ci obiectiv, adică pe baza unui ansamblu de opere de artă. Aceasta înseamnă, în ultima instanță, că muzeul de artă valorifică opera de artă nu în singularitatea ei, ci în pluralitatea ei, adică

că nu opera de artă, ci întotdeauna opere de artă, constituite într-un ansamblu, fie permanent, reprezentînd, astfel, patrimoniul propriu al muzeului, fie temporar, alcătuit în scopul unei acțiuni speciale, de obicei o expoziție temporară.

Așadar, valorificarea nemijlocită, valorificarea individuală completă și valorificarea pe bază de ansamblu a operei de artă, cele trei momente constitutive ale valorificării muzeale, sînt, totodată, cele trei coordonate fundamentale care formează cadrul și baza determinărilor calitative, a căror sinteză definește esența muzeului de artă. De aceea, valorificarea ce se realizează în cadrul muzeului, fiind atît de cuprinzătoare, are o semnificație și o importanță socială cu mult mai mare decît valorificarea pe care o realizează pentru societate alte instituții.

Considerăm că, în primul rînd, anume valorificarea nemijlocită a operei de artă, adică permanenta prezență vie a acesteia în aproape toate manifestările muzeale, constituie baza primei determinări calitative a muzeului de artă și a aceleia care îi definește caracterul primordial, ca instituție, orientarea principală a activității sale în societate, funcția sa cea mai generală. Dar pentru a elucida acest lucru, trebuie mai întîi să cercetăm care sînt premisele obiective ale acestui caracter.

Ce este în fond acest obiect al valorificării muzeale ? El este una din formele conștiinței sociale.

Ca mod de existență și de manifestare a conștiinței sociale, arta este, implicit, o modalitate de reflectare a existenței sociale, iar această reflectare nu este altceva decît o formă a însușirii practic-spirituale a realității. Insușirea practic-spirituală a apărut ca o necesitate obiectivă în societatea umană, pentru a împlini, a întregi complicatul proces de însușire a lumii înconjurătoare. Ea este un act de cunoaștere însoțit de apreciere, care îi servește omului în raporturile sale sociale (v. M. Breazu, Cunoașterea artistică, B., 1960, p.40). Formele însușirii practic-spirituale însumează reacțiile omului social față de diferitele aspecte ale realității și calificarea dată acestora în funcție de cerințele dezvoltării progresive a

existenței sale sociale (v. Curs de materialism dialectic și istoric, II, B., 1961, p.258).

Aceste reacții au loc în forme ale conștiinței sociale, cum sînt știința, religia, arta, morala, iar mai apoi, o dată cu apariția claselor - politica și dreptul (ibidem, p. 256).

Arta se deosebește în mod esențial de celelalte forme ale conștiinței sociale. Ea se deosebește mai întîi prin aceea că s-a constituit dintr-o formă de însușire practic-spirituală mult mai cuprinzătoare, și anume din însușirea estetică a realității. În acest sens, arta nu are o existență nemijlocită, în felul în care o au celelalte forme ale conștiinței sociale, care sînt născute direct din zonele realității, specifice fiecăreia, ci mijlocită cum am spus, prin estetic. De altfel, arta s-a și constituit ca expresia cea mai concentrată și cea mai înaltă a însușirii estetice (v. A.I.Burov - Esența estetică a artei, ed. rusă, M., 1956, p.204). În consecință, putem vorbi despre specificul artei, după ce, în prealabil, am abordat problema specificului însușirii estetice. În procesul muncii sociale, adică a folosirii obiectelor și fenomenelor, în virtutea proprietăților lor naturale, în acțiunea de transformare a naturii pentru producerea bunurilor materiale necesare traiului, omul, ca ființă socială, s-a obiectivat pe sine în aceste obiecte și fenomene, adică acestea, mai precis proprietățile lor, au dobîndit un conținut social uman, natura s-a "umanizat". Acest proces de obiectivare care s-a săvîrșit ca un proces, în primul rînd, obiectiv (adică independent de conștiința și voința omului, v. L.N.Stolovici - Esteticul în realitate și în artă, ed. rusă, M., 1959, p.36), și doar în al doilea rînd, subiectiv (v. K.Marx - Manuscrise economico-filozofice, în K.Marx și F.Engels - Despre artă și literatură, B., 1953, p.46), a dus la afirmarea omului "în lumea obiectivă nu numai prin gîndire, ci prin toate simțurile sale" (ibidem, p.34).

Totodată însă, pe măsura îmbogățirii cunoștințelor și a îmbunătățirii tehnicii, s-a dezvoltat și capacitatea simțurilor omului de a percepe și de a oglindi tot mai ascuțit și mai fin, adică tot mai profund și mai multilateral, lumea exterioară (v. M.Breazu, op.cit., p.44-45). Din momentul în care, ca urmare a obiectivării tot mai complete a esenței umane, aceste simțuri

subiective au devenit tot mai complexe, și, astfel, capabile "să perceapă plăceri omenesti", adică să depășească limitele unor simțuri care satisfac doar "necesitățile brute", ele s-au transformat în "forțe esențiale umane" (K.Marx și F.Engels, op.cit., p.34-35), care-l deosebesc radical pe om ca specie, de celelalte viețuitoare din regnul căroră s-a desprins. Dar la baza acestor plăceri omenesti, cum este de pildă, aceea de a "percepe frumusețea formei" (ibidem, p.35), a stat capacitatea omului, dezvoltată tot prin dedublarea sa în natură, în procesul muncii sociale, de a produce dînd "întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă", de a aprecia, de a "valoriza" obiectele și fenomenele din mediul ambiant în baza acestui criteriu, de a da "formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului" și deci, de a se contempla "pe sine într-o lume creată de el" (ibidem, p.46). O dată cu această reacție în fața realității și cu această atitudine creatoare față de producerea bunurilor materiale și spirituale, care antrenează într-o unitate indestructibilă senzorialul, afectivul și intelectul omului, adică întreaga sa ființă biologică și socială, a apărut însușirea estetică a realității. Proprietățile obiectelor și fenomenelor din natură au devenit forma estetică a unui conținut estetic (vezi L.N.Stolovici - op.cit., p.41-42), respectiv a unui conținut social-uman legat de aformarea simțurilor esențiale umane, capabile să perceapă frumosul obiectiv și să creeze după legile frumosului, deci, ca forțe esențiale umane. În caracterul obiectiv al formei și conținutului însușirii estetice, rezidă obiectivitatea obiectului acesteia.

Dacă obiectul specific al însușirii estetice constă în proprietățile obiectelor și fenomenelor (v. L.N.Stolovici - op.cit. p.41-42, 228 și urm.) din natură și societate încărcate în mod obiectiv, cu semnificații social-umane legate de afirmarea simțurilor sale esențiale umane, ca forțe esențiale umane, specificul modalității de constituire a însușirii estetice este dat nu numai de unitatea indestructibilă a senzorialului afectivului și intelectivului (v. M.Breazu, op.cit., p.57 și urm.), care sînt antrenați în actul de cunoaștere și apreciere estetică, dar și, după părerea noastră, de ponderea precumpănitoare a afectivului

În acest proces. Emoția este factorul purtător, impulsul ce pune în mișcare întreaga ființă, elementul determinant, în ultima instanță, al trăirii estetice, care este forma de manifestare a însușirii estetice.

Această trăsătură caracteristică a însușirii estetice se transmite, evident, și asupra naturii, funcției sociale a artei, definindu-i specificul.

Dat fiind că însușirea estetică se realizează prin simțurile esențiale umane și, deci, prin trăirea estetică, care este un proces, în primul rând, afectiv, că, de fapt, cunoașterea estetică este o cunoaștere apreciativă, iar această apreciere este de natură emoțională, arta este un act, în ultima instanță, educativ, are un scop și efect social educativ, și anume ea servește educației estetice.

Funcția estetică este, astfel, funcția specifică, primordială a artei și, în mod corespunzător, funcția hotărâtoare pentru caracterul autentic artistic al operei de artă. Această funcție le intermediază pe celelalte două - cognitivă și etico-ideologică - care nu sînt, în consecință, decît funcții subordonate.

Iată, așadar, cum în opera de artă, obiectul fundamental al activității muzeului, și în valorificarea ei nemijlocită de către acesta, rezidă baza primei sale determinări calitative ca instituție și anume a aceleia care-i definește caracterul primordial de instituție de artă și funcția sa cea mai generală care este cea educativă.

Dar opera de artă este polivalentă atît prin semnificațiile, cît și prin proprietățile sale. Ca imagine artistică, ea este produsul talentului și activității create a unui artist plastic și, prin el, a unei biografii, respectiv a unei educații artistice și a unor împrejurări care au determinat crearea sa, a unor influențe, a unei viziuni și concepții artistice; ea este, totodată, produsul unei maniere artistice, a unei metode de creație, a unui stil, curent sau mișcare artistică, în ultimă instanță al unui ideal estetic individual al artistului, în care se exprimă concepția despre lume a acestuia și a clasei sociale căreia îi aparține, precum și a idealului estetic al epocii.

Totodată, opera de artă aparține unui gen artistic - compoziție istorică, compoziție de gen, portret, peisaj sau natură statică. În fiecare din aceste genuri, opera de artă constituie o sursă de informații, de cunoștințe referitoare la conținutul, elementele componente ale imaginii, limbajul de expresie și forma de constituire.

Ca imagine concret senzorială și, în același timp, ca obiect, opera de artă este produsul unei tehnici artistice și a unui material, folosite pentru crearea ei, ea posedă o seamă de proprietăți fizico-chimice. În sfârșit, în legătură cu aceste proprietăți, opera de artă constituie o sursă de excitație vizuală și o cauză de reacții fizic-psihologice.

Valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu a operei de artă presupune tocmai cunoașterea tuturor acestor valențe, în virtutea cărora s-a constituit. În acest scop, al cunoașterii, ele fac obiectul de studiu al unor discipline științifice distincte ca istoria artei, teoria artei, tehnologia materialelor (bazată pe fizică și chimie), fizio-psihologia și, în sfârșit, muzeologia - știința valorificării muzeale a patrimoniului unui muzeu. Așadar, valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu evidențiază tocmai cea de a doua determinare calitativă a muzeului de artă, anume aceea care-i definește caracterul de instituție de știință, cu cea de a doua funcție generală a sa, cea de cercetare științifică.

Totodată, aceste valențe fac obiectul culturii. Astfel, valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu dau cea de a treia determinare calitativă a muzeului de artă, respectiv aceea care-i definește caracterul de instituție de cultură, cu funcția generală corespunzătoare - culturală, instructivă, care decurge deci din bagajul de cunoștințe rezultat din cercetarea științifică individuală și de ansamblu a operelor de artă, și pe care muzeul îl pune la dispoziția publicului larg, prin mijlocirea operațiunilor muzeistice corespunzătoare.

Pe baza acestor determinări calitative care definesc caracterul și funcțiile generale - funcții care, la rândul lor, se realizează prin funcțiile operative ale muzeului de artă - se poate concluda că acesta este o instituție cu o esență sinteti-

că, adică o instituție de artă-știință-cultură, avînd funcțiile educativă, științifică și culturală.

Care este însemnătatea principală, teoretico-științifică a acestor concluzii ? Ea este atît de ordin sociologic cît și muzeologic și constă în aceea că diferențiază dialectic specificul și locul muzeului de artă ca instituție socială în ansamblul supra-structurii și, în particular, în ansamblul acelor instituții care se ocupă cu valorificarea operei de artă.

Prin patrimoniul artistic pe care-l adăpostește, muzeul de artă este un tezaur de valori estetice și artistice create în decursul secolelor, un acumulator inepuizabil de sensibilitate și energie estetică și artistică. Prin valorificarea nemijlocită, vie și autentică a bogăției sale, muzeul de artă este una din cele mai efervescente și mai puternice surse de înnobilare a sufletului uman, sursă a cărei forță de iradiere, pe planul artelor plastice, bineînțeles, este inegalabilă. Definirea funcției educative ca funcție primordială a muzeului de artă are în vedere tocmai acest tărîm al spiritualității și sensibilității estetico-artistice, pe care se desfășoară acțiunea sa, acest profil umanist, democratic care configurează efectul social, finalitatea socială a acesteia.

Din punct de vedere al funcțiilor științifică și culturală, muzeul de artă este un barometru și, totodată, o antologie a creșterii și dezvoltării societății umane sub raportul conștiinței sale estetico-artistice - expresie vie și concentrată a naturii și forței sale creatoare - a urcării sale neconținute pe treptele elevației spirituale, a voinței sale ireductibile și de neclintit de cunoaștere și autocunoaștere, a aspirațiilor sale spre perfecțiune și autodesăvîrșire. Aceștia și sînt indicii principali care situează muzeul de artă printre instituțiile reprezentative ale unei țări, ca și printre instituțiile reprezentative ale geniului uman în societate. De aceea, muzeul de artă este astăzi un factor activ al societății contemporane și mai ales al societății socialiste.

Care sînt consecințele acestor determinări teoretico-științifice în practica muzeistică ?

Funcția educativă se exercită în toată plenitudinea în sfera de organizare a expoziției permanente și a expozițiilor temporare ale muzeului de artă. Sub raportul acestei funcții primordiale a muzeului de artă vom considera expoziția de muzeu nu ca un manual de istoria artei, nu ca o istorie vizuală a artei, în care trebuie să fie înregistrate în mod obligatoriu toate fenomenele artistice, indiferent de calitatea artistică a operelor de artă de care dispune muzeul. Expoziția de muzeu este un ansamblu de opere muzeale de artă, adică un ansamblu de asemenea valori a căror menire fundamentală este aceea de a educa estetic pe oameni și care sînt capabile prin ele înșile să și-o îndeplinească. Expoziția muzeului de artă este în primul rînd o expoziție de artă și nu o expoziție de istoria artei și acest lucru care decurge din însăși esența și funcția estetică a artei și, prin aceasta, din esența muzeului de artă trebuie avut în vedere în adoptarea principiului și criteriului de organizare a expoziției permanente sau a celor temporare de către muzeu.

În ceea ce privește funcțiile științifică și culturală ale muzeului de artă, ele se realizează atît prin mijlocirea expoziției, care reprezintă, în același timp, și sinteza întregii activități muzeografice, cît și prin funcțiile operative ale muzeului - colecționarea, cercetarea, conservarea și propaganda patrimoniului artistic - chemate să valorifice opera de artă în toată polivalența sa, ca fapt material al conștiinței estetice.

PRINCIPII DE ORGANIZARE A DEPOZITELOR
LA MUZEUL DE ARTA AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA x/

Maria Bădulescu

Director adjunct al Muzeului de artă
al Republicii Socialiste România

Pe măsură ce concepția despre rolul muzeelor s-a modificat, ajungând să fie considerate factori deosebiți de importanți în viața și cultura unui popor, în aceeași măsură și concepția despre rolul depozitelor de obiecte muzeale s-a schimbat, conferindu-le acestora caracterul de colecții de studiu și cercetare, de o înaltă valoare culturală și documentară.

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, cel mai mare și mai important muzeu de artă din țara noastră, a luat ființă pe baza unui patrimoniu bogat care a crescut an de an, cu un număr considerabil de obiecte achiziționate, primite prin transfer, donații etc., ajungând în momentul de față la peste 63 de mii de obiecte, deși, în același timp din rezervele muzeului nostru s-au format și înzestrat muzeele de artă din țară. Acest patrimoniu tinde și trebuie să crească necontenit. Desigur nu toate obiectele de artă intrate în muzeu au loc în expunerea permanentă sau merită să fie expuse. Spațiul limitat al sălilor de expunere și exigența selectării exponatelor, fac ca un număr de lucrări să-și afle locul în depozite constituind colecțiile de studiu. Aceste colecții sînt în același timp rezervele din care se alcătuiesc expozițiile temporare: retrospective, tematice, itinerante etc.

Pentru cercetătorul și iubitorul de artă, colecțiile de studiu sînt izvoare la fel de prețioase ca și colecțiile expuse,

x/ M. Bădulescu: Principii de depozitare la Muzeul de artă al R.S. România, Revista Muzeelor, 6/1966.

ele ajutînd la întregirea cunoaşterii unei epoci, a unei şcoli, a creaţiei unui artist, a unei teme urmărite.

În această idee depozitele sînt organizate în muzeul nostru, în cea mai mare parte, după cerinţele cabinetelor de studiu, respectîndu-se în mare aceleaşi criterii ştiinţifice ca şi în expunerea din muzeu. Desigur că spaţiul rezervat unei opere în depozit, este mai redus decît cel din expunere, unde criteriul estetic are altă pondere. Ceea ce am urmărit cu precădere în depozitele cabinete de studiu, a fost să creem condiţiile de spaţiu, lumină, grupare şi prezentare a lucrărilor care să faciliteze vizionarea şi studierea lor.

Obiectele au fost grupate pe genuri: pictură, sculptură, artă decorativă, artă grafică şi clasate în cadrul acestor grupări, pe şcoli, autori, ateliere, tehnici, urmărindu-se în acelaşi timp, în măsura posibilului, ca şi în sălile de muzeu, o prezentare cronologică.

Utilajului necesar depozitării colecţiilor de studiu adecvat genului de obiecte, i s-a adăugat utilajul şi instrumentarul necesar studiului: mese, fişiere, şevalete, microscop, lupe etc. Un studiu aprofundat, cere şi altă aparatură, ca de pildă, aparate de raze X, ultraviolete, infraroşii, precum şi un laborator de analize chimice, laborator foto, cu care de asemenea este dotat muzeul nostru.

x^xx

Obiect de cercetare şi mijloc de cunoaştere, opera de artă reprezintă, prin conţinutul de idei, prin factură tehnică, subiect, un preţios material de studiu despre civilizaţiile omeneşti. Caracterul ei individual, de unicat, imposibilitatea de înlocuire, măreşte încă valoarea operei de artă.

Toate acestea fac necesară o grijă deosebită pentru păstrarea ei, pentru eliminarea tuturor cauzelor care ar putea provoca îmbătrînirea timpurie sau perisabilitatea obiectului de artă.

Mergînd pe această concepţie colectivul de specialitate a muzeului nostru acordă o mare atenţie condiţiilor de depozitare a obiectelor de artă. Depozitarea sub aspectul păstrării obiec-

telor de artă, ridică multiple probleme, dar implică în primul rând respectarea principiilor de conservare și asigurarea condițiilor pentru aplicarea acestora.

Condițiile de păstrare a obiectelor de artă depind mai ales de materialele din care sînt făcute și de mediul în care sînt obligate să trăiască. Cunoșcînd că mediul ambiant (temperatură, umiditate, lumină, compoziție atmosferică) joacă un rol major în conservarea obiectelor de artă, studiu pe care colectivul științific al muzeului nostru l-a făcut asupra posibilităților și mijloacelor de depozitare, a fost precedat de studierea condițiilor climatice ce trebuiau asigurate pentru buna păstrare a patrimoniului artistic. În rezolvarea acestor probleme am fost ajutați de faptul că primind cu cîțiva ani în urmă pentru reorganizarea muzeului o construcție neterminată, adică aripa dreaptă a Palatului Republicii Socialiste România, colectivul de muzeografi a colaborat de la început cu colectivul de arhitecți și ingineri care proiecta finisarea acestei clădiri și a putut astfel avea un cuvînt hotărîtor în ce privește repar-tizarea spațiilor, amenajarea lor pentru expunere sau depozitare, stabilirea condițiilor și deci a instalațiilor de climatizare, iluminare, securitate, prevenirea incendiilor etc.

În economia spațială a muzeului nostru, dat fiind numărul obiectelor depozitate care întrece cu mult numărul celor expuse, am rezervat o suprafață de peste 4.500 mp. pentru depozite, care sînt situate, în cea mai mare parte, în subsolul dispus pe două nivele.

Arhitectura depozitelor este simplă, fără ornamentații, încăperile de mari dimensiuni, cu pereții vopșiți în alb, cu pardoseală de parchet sau de mozaic, ceea ce permite o bună întreținere a curățeniei.

Climatul este asigurat, în marea majoritate a depozitelor ca și în sălile de expunere, de instalația de aer condiționat, care purifică aerul introdus în încăperile muzeului, menținînd temperatura și umiditatea între limitele în general permise, stabilite ca nedăunătoare. De mare importanță este ca acest mediu să rămînă constant deoarece mai ales schimbările brusce și frecvente sînt periculoase.

Aparatele pentru înregistrarea umidității și temperaturii, instalate în săli și depozite, sînt legate de instalația de condiționare, iar tabloul de înregistrare și comandă indică prin diagrame, curbele de oscilare, permițînd reglarea permanentă și automată a instalației. Citirea și consemnarea zilnică, de către conservatori, a temperaturii și umidității înregistrate de aceste aparate (higrometre cu termometre) fac posibilă cunoașterea eventualelor oscilații, la diferite ore și în funcție de climatul exterior și deci intervenția personalului de specialitate în reglarea instalației și luarea unor măsuri de protecție suplimentare, ca de pildă etanșeitatea ferestrelor, umidificarea aerului etc. În amplasarea și repartizarea depozitelor, s-a ținut seama de genul de obiecte pe care acestea le adăpostesc și de materialele din care operele respective sînt alcătuite. Obiectele de artă făcute din materialele ce conțin celuloză (opere de artă grafică, țesăturile din fibre vegetale, sculpturile în lemn, picturile pe pînză și lemn) ne-au solicitat o atenție deosebită, deoarece celuloza este higroscopică, se oxidează, se poate descompune sub acțiunea acizilor și oferă un teren propice pentru dezvoltarea bacteriilor și mușgaiurilor. De asemenea, fibrele animale sînt ușor atacabile de molii, care iubesc întinericul ca și insectele xilofage. Aceste obiecte au fost depozitate în încăperile din primul subsol, mai uscate în general, cu pardosea de parchet, în care temperatura și umiditatea sînt mai constante, iar ferestrele de mari dimensiuni și mai apropiate de nivelul solului, oferă la nevoie o posibilitate suplimentară de aerisire și lumină, în zilele și orele cînd clima din exterior face posibil acest lucru. Această repartizare răspunde și nevoilor de studiere a unora din obiecte, în special pictura și grafica, care cere uneori lumină naturală.

Și alte criterii aparent mai puțin importante, au stat desigur la baza amplasării depozitelor, ca de pildă: apropierea depozitelor de secțiile cărora le aparțin; greutatea obiectelor - cele mai ușoare fiind depozitate în primul subsol în funcție de rezistența planșeului, cele mai grele la subsolul II; posibilitatea de evacuare rapidă a obiectelor mai expuse pericolului în caz de incendiu a determinat depozitarea acestora în încăperile apropiate de căile de acces etc.

Rezolvarea iluminatului în depozite a constituit și constituie o preocupare principală în amenajarea acestora, deoarece pe de o parte se cunosc efectele dăunătoare ale luminii asupra unor materiale, pe de altă parte este necesar să se asigure o lumină bună propice studiului.

Pentru a împiedica acțiunea razelor solare și în special a razelor ultraviolete capabile să provoace o mai intensă reacție foto-chimică am renunțat la lumina naturală, în depozite instalându-se lumină artificială a cărei putere foto-chimică este inferioară luminii de zi. La ferestrele depozitelor care adăpostesc obiecte susceptibile de deteriorări din cauza luminii, s-au montat perdele de culoare închisă. Operele de artă grafică sînt ținute în cutii de carton închise și puse în dulapuri pentru a le feri de lumină și praf. Pentru aceleași motive țesăturile de mai mici dimensiuni sînt păstrate în dulapuri cu sertare, mobilele tapisate sînt îmbrăcate în huse de pînză, kakemonourile sînt păstrate rulate, în cutii confecționate pe măsura acestora etc.

Utilajul folosit în depozite, construit în linii simple din metal sau lemn, are și el ca scop să contribuie la prezervarea și la organizarea sistematică, științifică a obiectelor, ușurînd studierea și întreținerea lor, pe cît posibil fără a fi mișcate din locul în care au fost așezate. Astfel pentru picturile secției de artă modernă și contemporană ca și pentru fresce și icoane, unde depozitele spațioase ne-au permis, am folosit panourile metalice glisante pe care tablourile sînt expuse cronologic, pe autori. Utilizarea cu panouri glisante a dat posibilitatea ca de pildă, într-un depozit cu o suprafață de 670 mp, să putem expune 3.500 picturi pe dimensiuni diferite care pot fi văzute fără a fi mișcate de pe panouri.

În depozitele mai mici sînt folosite panouri mobile de plasa metalică cu cadru și picioare de stejar lustruit, care s-au dovedit practice atît pentru expunerea picturilor cît și a coșoarelor de mici dimensiuni.

Sistemul de expunere în depozite a sculpturilor grele - pe socluri cu roțile - și a reliefurilor pe console metalice - de altfel unic pînă acum în muzeele de artă din țara noastră, răspunde aceluiași scopuri de asigurare a conservării și a condi-

țiilor de studiu. Pentru sculpturile de dimensiuni mai mici, s-au folosit rafturile și vitrinele.

Ceramica, argintăria, sticlăria, sînt de asemenea expuse în dulapuri cu geam.

x
x x

Securitatea obiectelor depozitate ca și a celor expuse, constituie tot o condiție de păstrare a acestora, cu probleme poate minore ca aspect, dar de mare importanță în fond.

Muzeul nostru este dotat cu o instalație avertizoare de incendiu sensibilă la fum care se declanșează automat în cazul unui început de incendiu, tabloul de semnalizare supravegheat permanent de un pompier, indicînd prin becuțe ce se aprind, locul periclitat. La aceasta se adaugă mijloacele obișnuite de stingere a incendiului (extingătoare cu bioxid de carbon, guri de apă cu furtun etc.).

Uși metalice cu încuietori speciale sau siguranțe, permit o bună închidere a depozitelor, iar paza și măsurile administrative privind accesul în muzeu și depozite, păstrarea cheilor etc., au menirea să împiedice o eventuală sustragere de obiecte. Un sistem de alarmare automat aplicat la obiectele cele mai valoroase semnalizează atingerea acestora.

x^xx

În concluzie, fără a pretinde că am inovat în domeniul depozitării operelor de artă, socotim totuși că respectarea principiilor esențiale și anume:

- asigurarea unui cadru corespunzător de studiu în depozite;

- asigurarea condițiilor de conservare și

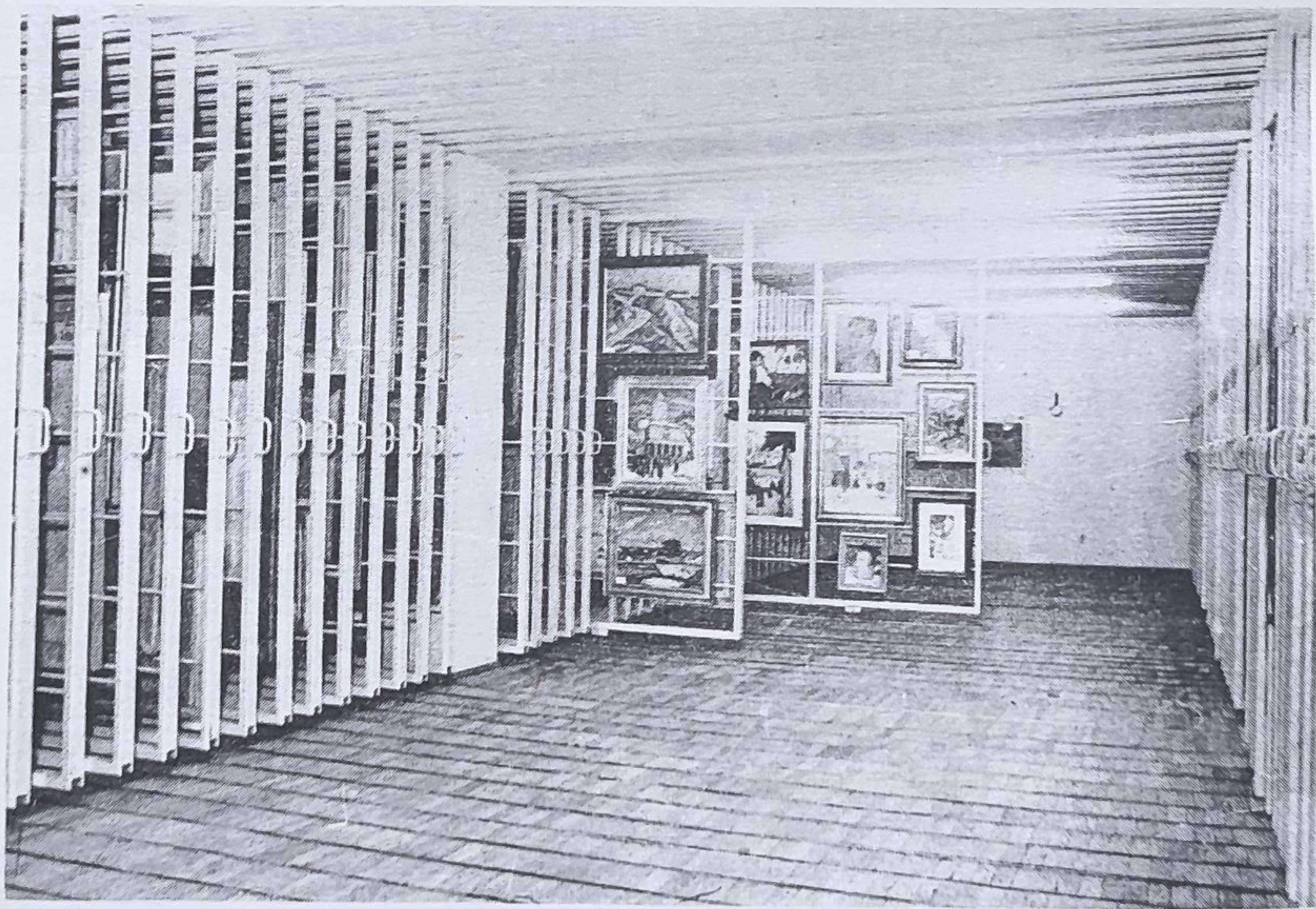
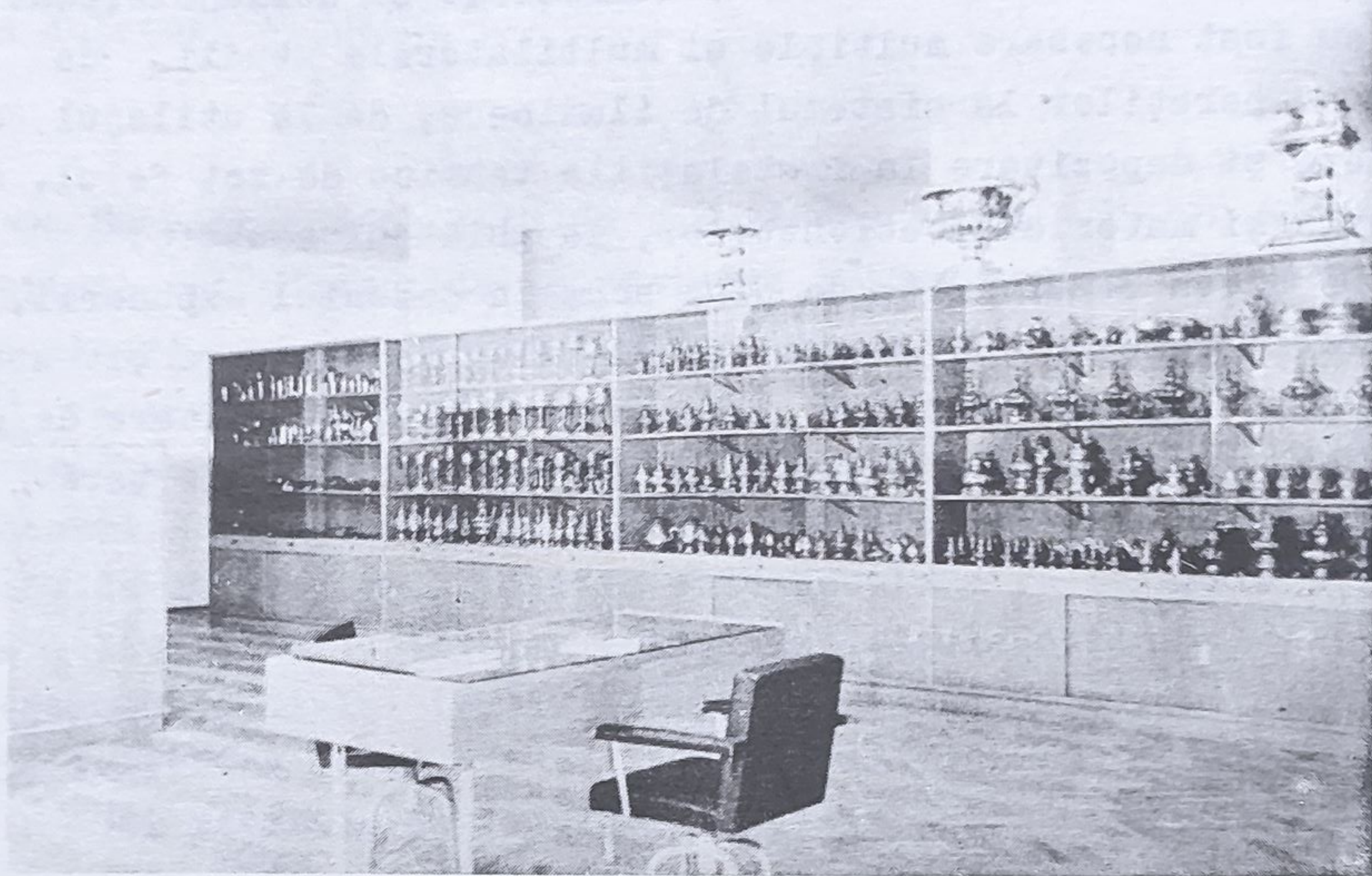
- asigurarea securității obiectelor depozitate,

fac ca depozitele Muzeului de artă al Republicii Socialiste România să răspundă în mare măsură cerințelor muzeografiei moderne. Pentru prima dată în țara noastră au fost adaptate la o construcție și la condițiile muzeale mijloacele și sistemele tehnice, de care am vorbit. Aceasta a fost posibil numai printr-o

conlucrare permanentă între colectivul de muzeografi și colectivul de arhitecți și ingineri care au proiectat și executat lucrările de finisare a clădirii instalațiile și utilajele, pentru care au fost necesare multiple și multilaterale studii, de la culoarea pereților la sistemul de iluminare, de la utilajul de expunere și depozitare la instalațiile tehnice de tot felul, de la forma și materialul etichetelor, la ghidajul acustic.

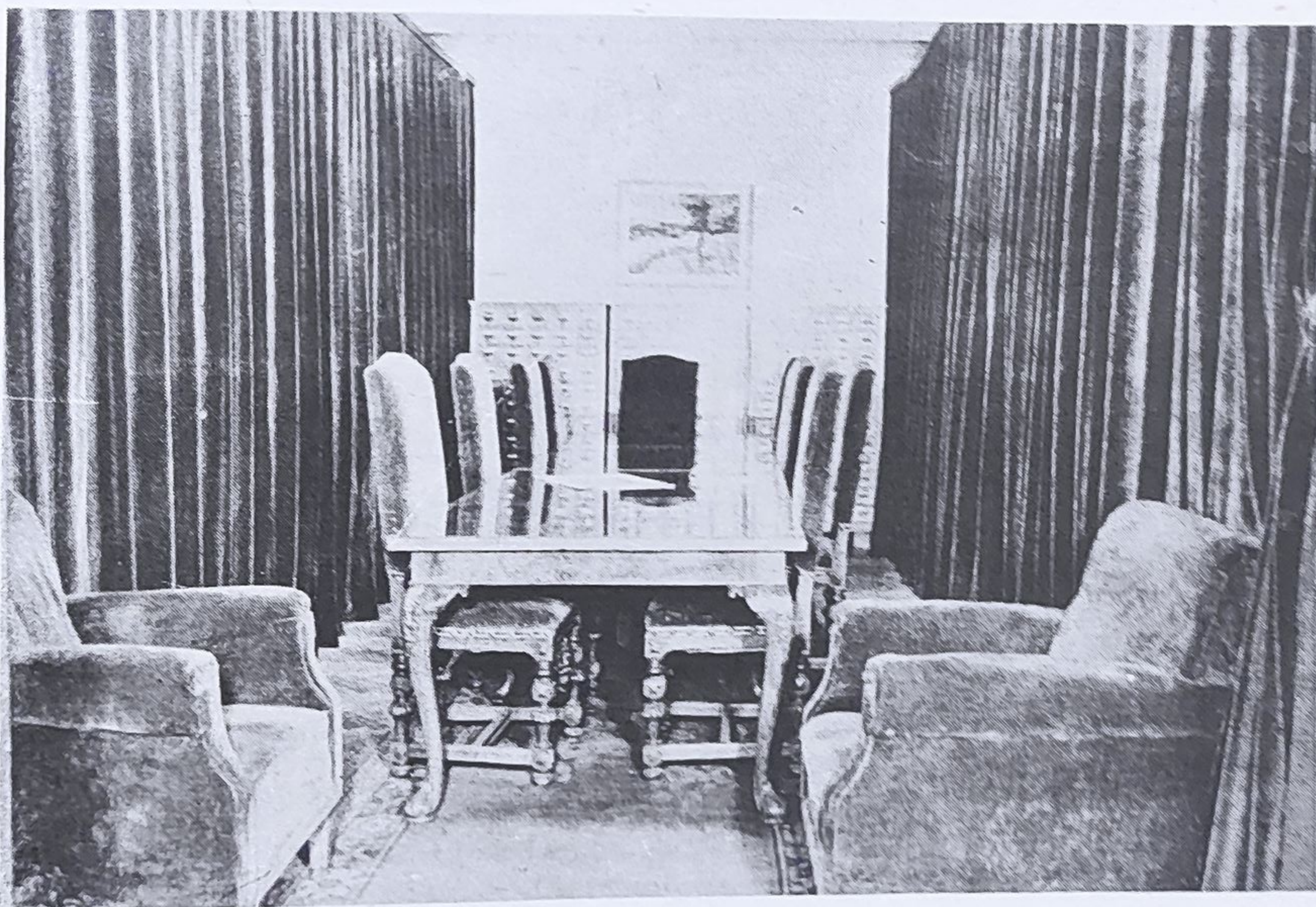
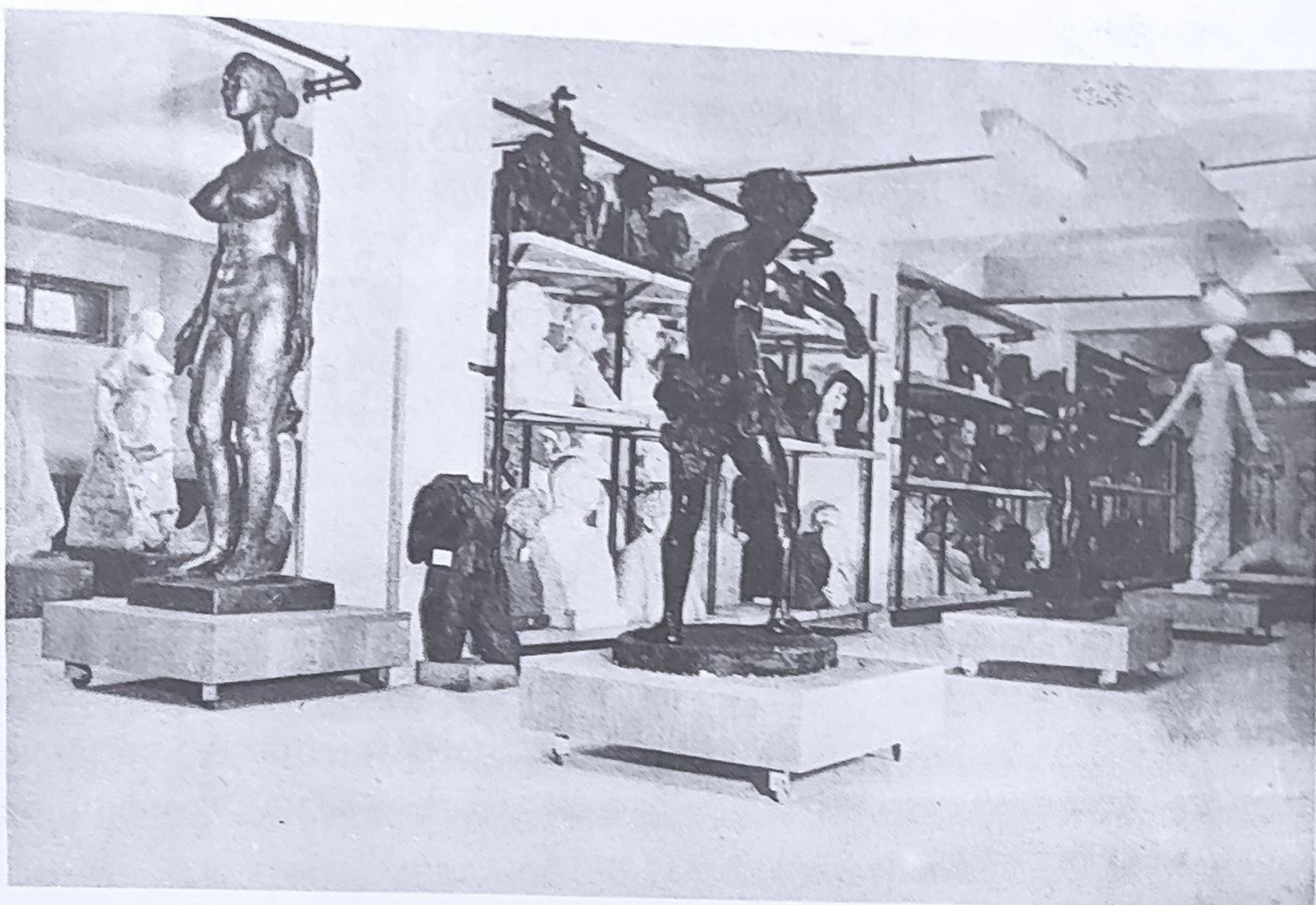
De aceea rezolvările de pînă acum în domeniul expunerii, a utilării muzeului, a creării condițiilor de păstrare și studiu a patrimoniului artistic în muzeul nostru, au valoare de experiment, care credem poate servi și altor muzee din țară.

Cabinet de studiu în depozitele
secției de artă veche românească



Depozit de pictură Galeria națională

Depozit de sculptură Galeria națională



Cabinet de studiu în depozitul
secției de artă grafică

ȘTIINȚELE EXACTE
ÎN AJUTORUL STUDIERII OPERELOR DE ARTĂ
(ȘTEFAN LUCHIAN)

Georgeta Peleanu

Sef secție la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

Ajutorul științelor exacte în conservarea și restaurarea operelor de artă a devenit în muzeografia modernă un lucru obișnuit. În unele țări, ele constituie de mulți ani un sprijin permanent al cercetătorului și muzeografului pentru pătrunderea tainelor meșteșugului artistic și în ultimă instanță pentru prelungirea vieții operei de artă.

Dar să stabilim care sînt aceste metode și în ce măsură aparatura științifică necesară studierii operelor de artă^{1/}. În limita spațiului avut la dispoziție mă voi referi pe scurt la aceea aparatură care se folosește frecvent în studiul picturilor apelînd, pentru exemplificare, la creația lui Ștefan Luchian, asupra căreia am întreprins o cercetare mai amănunțită pentru alcătuirea unui catalog al operei artistului aflată în patrimoniul muzeelor de artă. Nu voi insista asupra acelor mijloace care ar fi trebuit să devină tradiționale în activitatea muzeelor, adică fotografia în diferite lumini (obișnuită, laterală) sau macrofotografia. Voi avea în vedere aparatura cu caracter mai particular spre folosirea căreia trebuie să tindă orice cercetător de muzeu cum este de pildă microscopul care explorează și în profunzimea tabloului sau a fragmentului de pictură studiat, înregistrînd adesea secretele straturilor ascunse privirilor noastre.

Dar partea cea mai interesantă a studiului începe acolo unde puterea de pătrundere a ochiului uman este înlocuită prin forța radiațiilor, acestea permițînd cercetătorului să se

adîncească în lumea invizibilă a operei de artă. Astfel, razele ultra-violete, descoperite la începutul secolului nostru de fizicianul englez Wood, au puterea de a excita proprietatea verniurilor și a emite o fluorescență luminoasă specifică. Ele sînt folosite îndeosebi pentru analiza stadiului de conservare al picturilor ca și pentru restaurare, mai mult decît pentru cercetările în domeniul istoriei de artă propriu zise. Astfel un tablou acoperit de un verni vechi, pus în mod egal pe suprafață, va prezenta în lumină ultra-violetă o peliculă albicioasă ușor transparentă, pe care cea mai mică intervenție ulterioară va apare sub forma unor tușe mai închise. Iată, pentru exemplificare, tabloul Imortele (inv. nr.734). Fotografiiile color alb-negru, în lumina obișnuită sau razantă, nu scot la iveală restaurarea lucrării. Fotografia în lumină ultra-violetă ne dă însă indicații asupra faptului că fondul a suferit stricăciuni care au fost restaurate. Toate acele pete mai închise delimitează zona de întindere a intervenției restauratorului.

Razele infra-roșii au calitatea de a face vizibile etape intermediare ale unei creații traversînd straturile superficiale ale picturii, verniuri colorate și glasiuri, și redînd stadiul unui tablou înainte de terminarea lui.

Deosebit de utile în domeniul restaurării și conservării operelor de artă, razele infra-roșii sînt excelente în studierea operelor întunecate sau acoperite cu glasiuri și verniuri colorate.

Exemplul nr.1 va oferi de data aceasta tabloul "Cheful" (Inv. nr.1899). Lăsîndu-se ademenit de gustul romantic al secolului anterior, Luchian a finisat această lucrare într-un verni colorat spre galben-verzui, dîndu-i o patină întunecoasă și aurită specifică operelor marilor maeștri aflate în muzeele lumii. Verniul îmbătrînind pe parcursul celor 60 de ani vechime, a întunecat mai mult suprafața tabloului, ascunzînd privirilor noastre unele din detaliile acestuia.

Așa de pildă, cele trei tablouri aflate pe fundalul compoziției ca și elementele de natură statică din cele două extremități, apar vizibile datorită fotografiei în lumină infra-roșie.

Tablourile din centru și dreapta, imperceptibile cu ochiul liber, devin dintr-odată suficient de clare astfel încât am putea spera ca documentul obținut prin intermediul infra-roșii să poată folosi la o eventuală identificare a altor opere ale lui Luchian.

Se pare că lucrarea "Cheful" a fost realizată de artist fără nici o schiță pregătitoare^{2/}. Din relatările contemporanilor aflăm că ea a stîrnit aprinse controverse^{3/} unii critici deprecîind-o, alții considerînd-o "printre cele mai importante manifestări ale artei românești". Lucrarea a fost expusă consecutiv la expozițiile artistului din 1907 și 1908, iar mai tîrziu, prin 1910.

Cu ajutorul razelor infra-roșii, tabloul începe să-și dezvăluie viața lui internă, să facă vizibile ezitățile artistului, confirmînd faptul că a lucrat fără schițe pregătitoare, sau să scoată în evidență revenirile ulterioare datorate poate discuțiilor pe care tabloul le-a generat la prima sa apariție în public. Pe documentul obținut la infra-roșii se vede că a existat în intenția lui Luchian să realizeze fondul printr-un tapet cu dungi longitudinale. Apoi a unificat lucrarea atenuînd și cele două tablouri prin verniul colorat, considerînd probabil că fondul inițial ar distra atenția de la semnificația compoziției. De asemenea a retușat capul lăutarului pe care l-a repictat în alt spirit decît restul tabloului, în tușe mai largi, juxtapuse, neconcordanță ce ne face să presupunem că Luchian a revenit ceva mai tîrziu asupra lucrării, probabilitatea înclinînd spre intervalul dintre cele două expoziții consecutive (1907-1908). În unele publicații de specialitate se spune că tabloul este nesemnănat^{4/}. În realitate el poartă două semnături, ambele originale, și este datat. Prima semnătură, căreia îi aparține și data (1907), este pusă cu lac negru. A doua semnătură, suprapusă în parte pe prima, e de culoare brună, iar existența ei întărește presupunerea noastră referitoare la revenirile ulterioare ale artistului asupra acestei lucrări.

Razele infra-roșii dau în domeniul semnăturilor rezultate deosebite. De-a lungul anilor multe semnături au fost reacooperate, unele involuntar, altele intenționat pentru a ascunde o

semnătură originală sau o imitație nereușită, căreia i s-a substituit apoi o atribuție importantă sau o imitație mai reușită. În ambele cazuri razele infra-roșii pătrund prin stratul superficial și ajută la stabilirea adevărului. Exemplul pe care-l voi da, deloc important în sine întrucât este vorba de un fals Luchian, are valoare demonstrativă ("Vatra" inv.nr.2284). Deasupra semnăturii actuale a acestui tablou există o zonă ceva mai deschisă decât restul fondului, diferența fiind perceptibilă și cu ochiul liber. La infra-roșii această zonă ne dezvăluie existența altei semnături, mai neîndemnatice decât cea pusă ulterior, rațiune pentru care de altfel a și fost acoperită. Razele infra-roșii au pătruns prin stratul pictural și au permis urmărirea caznei falsificatorului, altfel destul de naiv al acestei lucrări (Este vorba de o copie în ulei după pastelul "Bucătărie călugărească" de la Muzeul din Cluj).

Razele X contribuie în cea mai mare măsură la aprofundarea studiului operelor de artă sub toate aspectele: restaurare, conservare, istorie de artă.

Ele au calitatea de a traversa stratul cel mai profund de pictură redând vizibilului ceea ce normal este invizibil. Opacitatea corpurilor la raze este în funcție de greutatea atomică a elementelor ce compun aceste corpuri. În pictură de obicei, culorile minerale au o greutate atomică mai mare decât cele sintetice sau cele de origine animală. Intrat în compoziția altor culori albul de plumb, de pildă, va da un clișeu radiografic vizibil, în timp ce terurile sau culorile animale, lăsându-se traversate de aceste raze, vor da imagini foarte slabe, aceste culori absorbind puțin razele X. Dar nu numai stratul de culoare are aici un rol ci și suportul sau preparația tabloului respectiv. Se întâmplă uneori însă, în funcție de densitatea culorilor folosite, ca stratul profund de culoare să nu apară în toată claritatea lui întrucât i se suprapun elemente ale stratului superficial, radiografia dând o imagine combinată între cele 2 straturi ale picturii. Alteori, din cauza aceleiași densități, stratul invizibil se subordonează stratului vizibil, singurul care apare pe filmul radiografic. E cazul mai multor tablouri printre care Sca-
ra cu flori de la Muz. Zambaccian. Acest tablou e alcătuit la origine

din 3 straturi de culoare: unul pe spate și două pe față. Pelicula superficială are în compoziția ei mult alb de plumb (deci culoare cu o densitate ridicată), în timp ce stratul profund este alcătuit din brunuri (deci culori cu o densitate scăzută). Din această cauză, în clișeul radiografic de încercare, apare stratul superficial de culoare, în timp ce stratul profund îi este incorporat.

În schimb o foarte clară radiografie ne oferă lucrarea Șat la marginea apei (inv. nr. 3129) pe numele ei inițial "Lacul parcului". Deși aparent monoton prin bicromatismul său peisajul, depreciaț pe nedrept de unii dintre noi, își dezvăluie la microscop toată frumusețea pastei sale. Alcătuită din glasiuri, care au proprietatea de a absorbi lumina, pasta acestui peisaj nu apare în toată delicata ei strălucire decât în lumină puternică. Fotografia de detaliu pune în valoare tocmai discreta poezie pe care o recreiază glasiurile mult apreciate altădată de marii clasici ai picturii.

Cercetătorii aplecați asupra studierii unui artist, dau adesea dispărute opere care stau poate neștiute în liniștea straturilor profunde ale vreunui tablou. Din păcate, după cum am mai spus, nu toate aceste picturi pot ieși la lumină. Unele dintre ele se refuză zelului indiscret al cercetătorului și continuă să-și ducă viața lor secretă în adâncimea straturilor de culoare. Altele se dezvăluie însă cu generozitate, dând celui ce le studiază emoția regăsirii și bucuria izbânzii. Este și cazul lucrării citate. Sub oglinda molcomă a acestui lac se află un peisaj cu o cireadă de vite.

Importanța descoperirii nu poate fi raportată numai la tensiunea emoționantă a celui ce pătrunde în intimitatea procesului de creație al artistului, stabilind, peste ani, o punte de comunicare, deși nici acest lucru nu este de neglijat. Ea îl conduce însă pe cercetător spre o mai profundă analiză a operei însăși, ajutându-l în temeinicia unor concluzii.

O primă concluzie poate să se refere la autenticitatea tabloului. Acum n-ar mai putea exista nici o îndoială asupra apartenenței lucrării respective la opera lui Luchian.

Apoi, datarea picturii se poate face în aceste condiții, cu un mai mic procent de aproximație. În a doua etapă a creației sale, stabilită după anul 1902^{5/} Luchian începe să lucreze într-o pastă bogată a cărei profunzime și vibrație o obține adesea, nu prin alăturarea tușelor de culoare ci prin stratificarea lor succesivă. Tot acum se înscrie epoca sa cea mai fructuoasă în practicarea picturii în glasiuri.

Din aceste cauze ca și din probabile considerente materiale^{6/} Luchian folosește îndeosebi între 1903-1908 picturile sale mai vechi ca suport al unora dintre operele acestor ani. Este rațiunea pentru care socotesc că tabloul nu poate fi datat înainte de această perioadă^{7/}.

În cazul de față mai există încă un argument concret. Secția de grafică a muzeului nostru posedă un desen care este o variantă a cirezii de vite aflată în stratul profund al picturii, desen datat de Luchian cu anul 1903.

Cunoașterea straturilor profunde ale operelor unui artist poate avea o mare importanță și pentru cercetătorii care lucrează la alcătuirea unui catalog complet al operei artistului sau care studiază începuturile creației sale.

Trebuie să remarc cu această ocazie, cu riscul de a contrazice unele afirmații, că Luchian a avut curajul de a-și selecta opera prin renunțarea la multe din lucrările sale, schițe sau lucrări finite, deasupra cărora a pictat unele dintre cele mai cunoscute creații, ce fac astăzi mândria multor muzee și colecții particulare. Poate nu a făcut-o întotdeauna cu conștiința clară a selecției și nici în avantajul bunei conservări, dar ne-numărate opere de tinerețe: care cu boi dejugăți, turme de vite, case și hanuri de țară, se află acoperite de alte picturi ale sale și sînt aduse la lumină prin intermediul documentelor radiografice. Îngăduindu-mi o digresiune voi mai da trei asemenea exemple (Tufănele, col. Ionașcu C.; Trandafiri, col. Baraschi C.; Mere și flori, col. Puica Tiberiu). Echivalentele lor: Un fragment dintr-o compoziție reprezentînd două țărânci într-un peisaj; un han sau casă de țară cu doi boi dejugăți; două schițe de nud, realizate probabil în incursiunile sale la mare.

Desigur că radiografia aduce în problema conservării ca și a restaurării, servicii covârșitoare. Conservarea operelor de artă aflate în patrimoniul de stat constituie una din activitățile de bază ale muzeografilor. Cunoașterea temeinică a fiecărui tablou în parte deschide largi posibilități de cercetare a tehnicii unui artist, și în ultimă instanță, de preservare științifică a operei sale. De asemenea dacă dispunem de radiografii realizate după o serie de tablouri autentice, ale aceluiași artist, putem vedea că în ciuda evoluției în timp a tehnicii sale, între schițele invizibile sînt unele caractere comune așa cum de altfel aceste caractere există și între suprafețele vizibile ale operei sale: direcția tușei, grosimea pensulei, repartitia umbrelor și luminilor etc. Imaginile invizibile sînt cele mai bune documente ajutătoare ale conservatorului dar și ale istoricului de artă. Ele permit depistarea copiilor vechi și diferențierea lor de operele originale chiar dacă în aparență suportul, paleta, îmbătrînirea sînt identice. Falsul contemporan cu opera originală este în general greu de depistat mai ales în cazul artei moderne unde se pune problema unei tehnici relativ asemănătoare. Pînza ca și culoarea fabricate industrial nu mai poartă, ca în cazul operelor vechi, amprenta secretului de fabricație al atelierului artistului. Cu toate acestea, radiografia poate aduce servicii mari căci imitatorul, preocupat de redarea exactă a unei imagini, pierde libertatea de expresie, caracteristică artistului pe care-l copiază, ceea ce dă naștere la documente cu totul diferite de cele obținute după originale. Este și cazul lucrării Părălute (inv. nr.4420). Imitatorul a cunoscut tehnica lui Luchian și mai ales faptul că acesta a folosit ca suport, în special în a doua epocă a creației sale, picturi mai vechi. Peste un portret de fată, autorul falsului a pictat florile citate. A sperat desigur că prin acest procedeu va obține rezultatul de suprafață scontat, dar nu și-a închipuit că știința va îngădui celui ce a creiat-o ca imaginile ascunse să fie scoase la lumină. Imaginea prezentă aparține ca atmosferă deceniului al treilea al secolului nostru și nu poate fi în nici un caz atribuită lui Luchian care și-a încheiat activitatea după cum se știe, cu circa 2 ani înaintea morții sale

petrecute în 1916. Dincolo de orice considerații stilistice, portretul din stratul profund al acestei picturi îl trădează pe falsificator.

Iată așadar câteva exemple de felul în care radiografia poate ajuta munca cercetătorului în depistarea falsurilor, însă ar fi greșit să acordăm acestei metode puteri excepționale întrucât interpretarea documentelor obținute se datorează în mare măsură cunoștințelor și sensibilității respectivului cercetător. El trebuie să-și dubleze activitatea cu studiul prin intermediul metodelor istorico-estetice căci numai așa concluziile pe care le va trage vor putea fi întemeiate pe o largă bază de cercetare științifică.

N O T E

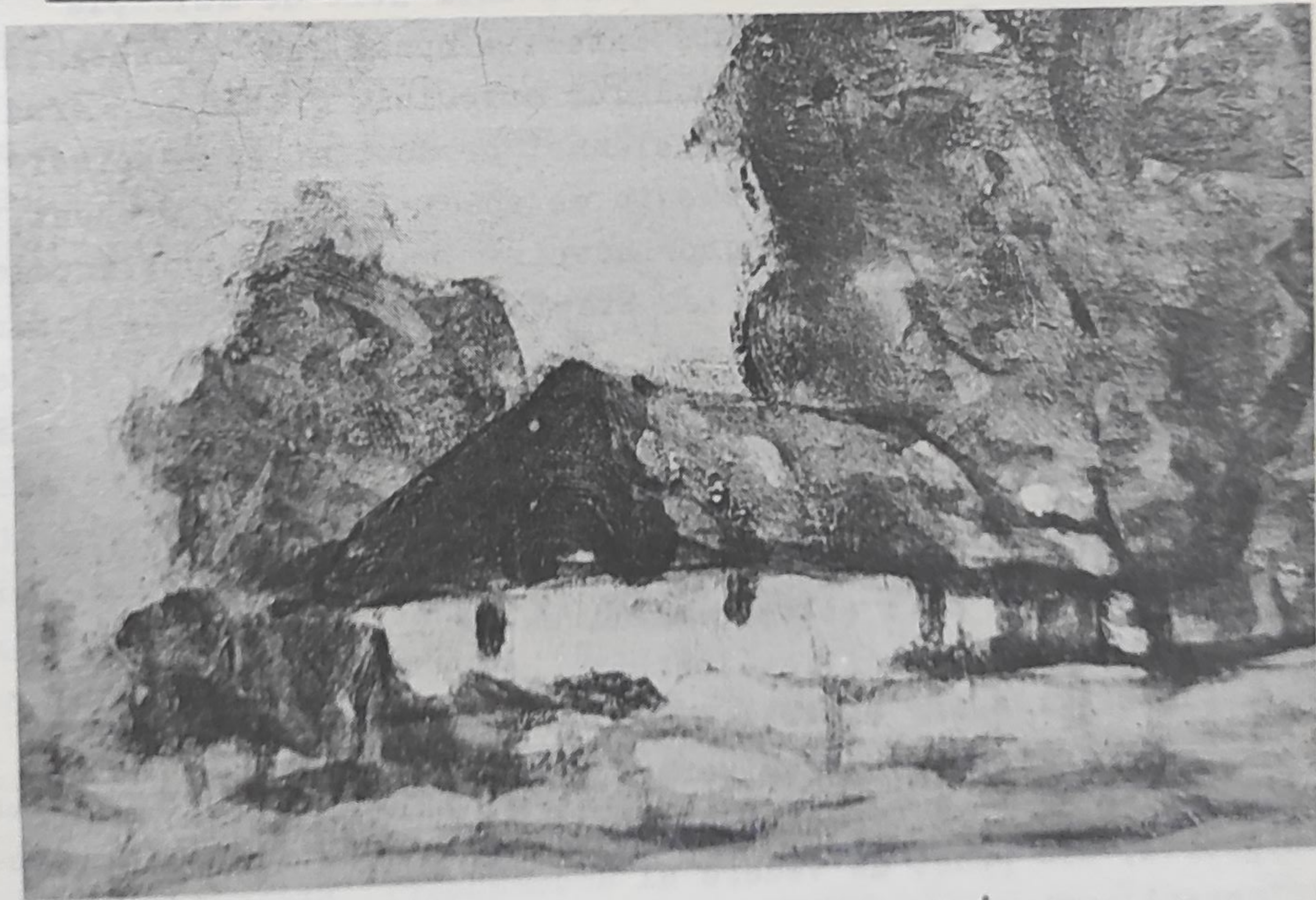
- 1/ Vezi Madeleine Hours: Les secrets des chefs d'oeuvre și A la découverte de la peinture par les methodes physiques ; Guy Isnard: Faux et imitations dans l'art; Moreau-Vauthier: La technique de la peinture.
- 2/ Vezi V.Cioflec "Luchian", Ed. Cultura Națională, 1924.
- 3/ Vezi Noua Rev. Română 23 nov. 1908 "Expozițiunea Luchian" de S.Sterescu (Fr.Storck).
- 4/ Vezi Jianu și Comarnescu (Luchian, ESPLA, 1955 și Catalogul Expoziției St.Luchian din 1957 de Th.Enescu).
- 5/ În anul 1901 Luchian se îmbolnăvește greu și este internat la Spitalul Pantelimon, sub îngrijirea savantului G.Marinescu. Iese din spital în primăvara anului 1902. După aceeașă dată dată întreaga sa viață ca și opera sa ia un alt curs.
- 6/ Este cunoscut faptul că spre sfârșitul secolului, Luchian își pierde averea părintească în întreprinderi infructuoase fiind nevoit să-și asigure existența din meseria sa. Anii 1904-1905 sînt ani grei pentru artist, Despre ei au rămas mărturie unele scrisori către Virgil Cioflec, în corespondența Academiei. Acum organizează expoziții dar nu vinde nimic fiind adesea nevoit să plătească în natură chiria sălilor de expoziții.
- 7/ Vezi catalogul expoziției St. Luchian, 1957.

Șt. Luchian: Imortele - Lumină ultravioletă



Șt. Luchian: Cheful - Lumină infraroșie

St. Luchian: Sat la marginea apei
(Col. Muzeu reg. Tg.Mureș - Lumină obișnuită)



St. Luchian: Sat la marginea apei
'
Detaliu în lumină obișnuită

DOCUMENTAREA ÎN MUZEELE DE ARTA

Ion Tobescu

Consultant la Consiliul artelor
Plastice din Comitetul de Stat
pentru Cultură și Artă

Indeplinirea datoriei de cultivare a valorilor nepieritoare ale artei impune muzeelor de artă o activitate complexă, de la asigurarea conservării patrimoniului artistic la completarea, studierea și prezentarea lui în expoziția permanentă, organizarea de expoziții temporare, întocmirea de ghiduri și cataloage, pregătirea îndrumărilor și conferințelor, până la găsirea formelor eficiente de atragere a publicului de toate categoriile.

Desfășurarea în bune condiții a unei atât de multiple și variate activități nu se poate întemeia numai pe cunoștințele individuale și memoria personalului muzeului. Oricât de erudit ar fi acesta, în condițiile avalanșei producției și răspândirii informațiilor din fiecare domeniu de specialitate în prezent, îi este exclusă posibilitatea cuprinderii tuturor cunoștințelor pentru a le afla pe cele utile. Stăpânirea acestor vaste informații pentru găsirea cunoștințelor folositoare studiului operelor și celorlalte activități muzeale precum și producerea, în urma folosirii sau prelucrării lor, de surse de informație este de neconceput astăzi fără o contribuție colectivă și o organizare rațională. Considerată astfel, documentarea constituie un auxiliar prețios atât al cercetării științifice cât și un aspect al tehnicii muncii intelectuale și activității de creație științifică și chiar artistică.

Dacă alcătuirea, organizarea, întreținerea și prezentarea colecțiilor de artă formează obiectul unei științe speciale, muzeografia, din punct de vedere al documentării științifice, patrimoniul artistic constituie colecții de documente originale, adică în forma în care le-a creat autorul. Ele sînt atât obiect-

te de interes documentar artistic cât și documente iconografice. În primul caz atenția este îndreptată asupra documentului în-suși și asupra modului artistic și tehnic în care a fost realizat, ceea ce îi stabilește valoarea pentru studii de artă, documentele fiind ele însele obiect de studiu. În cel de al doilea caz cercetarea urmărește numai un singur aspect al obiectului: imaginea.

Studiul fiecărei opere de artă se concretizează într-o descriere consemnată pe o fișă, sumar sau detaliat, după importanța operei și posibilitățile de timp ale celui care le face. Întocmite prin studiul monografic direct al operelor și însoțite de fotografiile respective aceste fișe oferă o documentare exactă. Ele constituiesc cele mai importante surse de informații asupra operelor colecției. Față de operele de artă, care ca documente propriu-zise furnizează direct cunoștințe despre ele înșile și reprezintă surse primare de informare, fișele lor descriptive sînt surse secundare care constituiesc mijloace de a ușura accesul la datele operelor de artă. Folosirea fișelor în-lătură necesitatea de a se apela la opera de artă pentru aflarea sau verificarea unor date, operație greoaie, care dacă se repetă des poate fi dăunătoare conservării operei. Datorită malleabilității lor, fișele pot fi ordonate după criteriile celor mai diferite scopuri, permit intercalarea de noi fișe și scoaterea lor pentru completarea sau întocmirea altor lucrări.

În forma sumară fișa trebuie să indice pentru desene, picturi și sculpturi (1) autorul, (2) titlul sau subiectul, (3) sem-nătura și data (așa cum sînt pe lucrare cu arătarea locului), (4) tehnica (creion, acuarelă, ulei etc.) și materialul (hîrtie, carton, pînză, piatră, bronz), (5) dimensiunile în milimetri (indicîndu-se întîi înălțimea și apoi lățimea, iar în cazul sculpturilor și grosimea), (6) proveniența, (7) colecția în care se găsește și numărul de inventar, și dacă este cazul (8) apartenența la un ciclu, replică sau copie, inscripții importante și alte eventuale observații.

Pentru gravuri și litografii descrierea sumară trebuie să cuprindă (1) autorul (artistul care a creat placa) indicat de obicei prin sculpsit, incisit, lith. (prescurtat sc. sau inc.)

(2) titlul sau subiectul (cu specificarea în cazul gravurii de reproducere sau interpretare a autorului modelului indicat prin invenit, delineavit, pinxit (prescurtate del., inv., pinx.), (3) semnătura și data (specificându-se dacă e gravată sau autografă și locul), (4) tehnica și materialul (xilografură dăltită, acva forte, litografie, în culori sau colorate, pe hîrtie vîrgată, cu filigran, subțire etc.), (5) dimensiunile în milimetri ale imaginii și ale hîrtiei, (6) dacă e cazul apartenența la un ciclu, stadiul, tirajul, editorul (indicat prin excudit) inscripțiile și alte eventuale observații, (7) proveniența, (8) colecția și numărul de inventar.

Pentru ilustrațiile de carte fișele sumare se întocmesc ca cele de desene sau de gravuri, după cum originalul ilustrației este un desen sau o gravură, adăugîndu-se după subiect titlul și autorul cărții respective, precum și ediția sau anul apariției. Machetelor de afiș li se întocmesc fișe ca pentru desene iar afișelor imprimate prin procedee artistice fișe ca pentru gravuri și litografii.

Obiectele de artă decorativă (ceramică, argintărie, obiecte de podoabă, arme, broderii, tapiserii, covoare, mobilier etc.) se descriu sumar arătîndu-se (1) autorul (dacă poate fi cunoscut, (2) denumirea piesei, însoțită de descrierea succintă pentru precizare, dacă se simte nevoia, (3) epoca (semnătura și data cînd există), (4) tehnica și materialul, (5) dimensiunile în milimetri, (6) proveniența, (7) colecția și numărul de inventar și dacă se consideră necesar, (8) observații. În cazul garniturilor cu mai multe piese la denumire se arată felul și numărul pieselor, și se dau dimensiunile piesei față de care sînt proporționate celelalte.

Descrierea detaliată cuprinde în plus starea, restaurări, valoarea, actul de intrare în patrimoniu (cu mențiunea temei, sursei, numărului și datei) bibliografia inclusiv reproducerile, fotografia, locul și numărul clișeului, descrierea imaginii, inscripții, istoric, observații, numele celui care a redactat-o și data. Pentru sculpturi se adaugă greutatea. Pe toate felurile de fișe trebuie notată cota topografică cu creionul, deoarece locul păstrării operei în muzeu se poate schimba după împrejurări.

Prin lipirea de fișe a fotografiei, se realizează totodată și documentația fotografică devenită un sprijin de nelipsit al cercetărilor științifice și informările moderne. Descrierea operelor de artă indiferent de felul lor (desene, picturi, sculpturi, gravuri, litografii, artă decorativă și aplicată) cuprinde aceleași categorii de elemente. Aceasta permite folosirea unui singur tip de fișe pentru descrierea oricăroră din ele. Din necesități practice, pentru întocmirea mai multor fișiere cataloage, în care sistematizarea fișelor este dictată de destinația informativă (pe artiști, pe subiecte etc.) se impune folosirea a două formate de fișe: un format mare de preferință 210x150 mm pentru fișele de descriere detaliată și un format mic de 75 x 125 mm pentru fișele sumare (formate de cea mai largă întrebuintare universală corespunzătoare și STAS-urilor noastre). Fișele sumare se vor multiplica într-un număr de exemplare corespunzător numărului de cataloage întocmite, mai puțin unul, deoarece un catalog este alcătuit din fișele detaliate de format mare.

Fiecare muzeu de artă trebuie să aibă unul sau mai multe cataloage separate pe genuri de opere (pictură, sculptură, desen, gravură, artă decorativă) cu fișele descriptive detaliate clasate în ordinea alfabetică a artiștilor. Deoarece operelor fiecărui artist nu li se poate stabili întotdeauna cu precizie data, nu se pot aranja cronologic. Pentru a fi mai ușor de căutat este de preferat să fie aranjate după subiecte pe cât posibil conform normelor clasificării zecimale. Acest catalog constituie principala formă de evidență științifică la care se apelează ori de câte ori sînt necesare informații privind direct operele de artă din colecție. Deoarece în cursul muncii științifice și educative este nevoie să se apeleze des la conținutul operelor aflate în muzeu, după destinații deosebite de informare, ca de exemplu anumite subiecte sau teme, sînt necesare și asemenea cataloage pentru a evita consumul mare de timp pentru găsirea lor în catalogul operelor de artiști. Aceste cataloage suplimentare ordonate după criteriile respective se întocmesc cu fișe sumare de format mic din motive de economie de muncă și spațiu.

În colecțiile cu opere numeroase, de ordinul zecilor de mii, sau mai mult, cataloagele de fișe sumare pot fi înlocuite cu mult mai mult folos prin întrebuințarea fișelor perforate cu informații codificate, care cuprind zeci de date și se sortează mecanic cu sutele pe minut, ceea ce permite o considerabilă economie de timp la mănuierea lor.

În afara fișelor descriptive, un alt rezultat al cercetărilor ce se întreprind în muzeele de artă îl constituiesc fișele biografice ale artiștilor, care au creat operele aflate în colecții, atunci când aceste biografii nu sînt dicționare de specialitate sau cele publicate sînt nesatisfăcătoare. Intocmirea fișelor artiștilor români se impune fiecărui muzeu de artă în condițiile din prezent când ne lipsește un dicționar al artiștilor plastici români.

În general fișele biografice trebuie să cuprindă următoarele date: numele și prenumele, locul și data nașterii, locul stabilirii sau domiciliul pentru cei în viață, domeniul creației, studii, funcții, titluri, distincții, premii, călătorii, participări la expoziții, expoziții personale și retrospective, opere importante, bibliografie. Acestea sînt date minime, ele putînd fi extinse și dezvoltate dacă se găsește necesar. Criteriul lor de aranjare este cel alfabetic.

În afara acestor documente strict legate de activitatea permanentă, muzeele de artă produc o serie de alte surse secundare ale operelor de artă pentru scopuri educative și propagandistice, de informare științifică, precum și studii de specialitate. Cele mai răspîndite lucrări informative și educative le constituiesc ghidurile și cataloagele de muzeu, colecții și expoziții. Ghidurile cuprind indicații esențiale despre epocă, origine, semnificația operelor dintr-un muzeu în ansamblul lor sau pe săli. Cataloagele cuprind descrierea operelor care figurează în expoziția permanentă sau expozițiile temporare și reproducerea celor mai reprezentative. Avînd în vedere scopul lor educativ și faptul că se adresează categoriilor largi de vizitatori, descrierea operelor în asemenea cataloage sînt sumare și adesea însoțite de lămuriri utile despre autorul și subiectul fiecărei opere. În introducerile lor ele cuprind date asupra co-

lecției, tematicii expoziției, eventuale indicații bibliografice etc. Ele servesc totodată și ca instrumente de informare asupra activității și colecțiilor muzeelor, și pot constitui o bună introducere în documentarea iconografică privind o anumită temă. Avantajul oferit de cataloagele de expoziții constă că având o anumită tematică reunesc documentația și servesc cercetărilor în studiul problemei respective, fără necesitatea unor deplasări și investigații speciale, în expoziții reunindu-se ocazional opere din diferite colecții. Pentru informarea științifică asupra colecției muzeului se întocmesc cataloage științifice unde operele sînt descrise detaliat și bogat ilustrate. Studiile de specialitate prezintă aspecte inedite ale operelor și autorilor lor, analize asupra unor grupuri de opere sau sinteze ale aspectelor cu caracter general.

Cercetarea științifică din care rezultă toate documentele arătate mai sus necesită la rîndul ei o serie de instrumente de informare. Cunoașterea rezultatelor obținute anterior și problemele respective oferă posibilitatea continuării cercetării în mod eficient și util, economisindu-se munca și timpul întrebunțate pentru cercetările făcute anterior de alți cercetători. Pentru aceasta trebuie strînse mai întîi documentele folosite. Mijlocul cel mai lesnicios pentru descoperirea documentației îl constituie apelul la sursele secundare ale documentelor, bibliografiile, repertorii, cataloage, ghiduri, recenzii, fișiere de biblioteci și muzee, precum și la personalul organismelor de unde se pot căpăta îndrumări prețioase pentru documentare. Toate documentele strînse cu ocazia studiilor sau în vederea organizării expozițiilor trebuie păstrate în ordine în arhiva documentară, ele constituind un material documentar util și în viitor. Arhiva documentară se completează cu documentele referitoare asupra activității muzeului, rapoarte de activitate, listele de expoziții organizate și conferințe deținute de personalul muzeului, extrase din presă privitoare la muzeu, cartea de aur și condicile de impresii ale vizitatorilor etc.

Pentru ca documentarea să se facă la locul de muncă, cel puțin pentru nevoile curente, muzeele trebuie să fie înzestrate

cu biblioteci. Mărimea acestor biblioteci este determinată de bogăția și varietatea colecțiilor precum și de activitatea pe care o desfășoară muzeul respectiv. Bibliotecile trebuie să cuprindă obligatoriu enciclopedii, dicționare de specialitate, dicționare bilingve, manuale de istorie generală și a patriei, de istoria culturii și artei, albume de artă, cărți referitoare la artiștii reprezentați în muzeu și obiectele din colecții, precum și o serie de periodice dintre cele mai larg răspândite de specialitate.

Având în vedere importanța documentării pentru activitatea științifică și propagandistică a muzeelor de artă, aceasta nu trebuie lăsată să se mărginească la posibilitatea de informare personală a muzeografilor, ci trebuie dezvoltată printr-o formă bine organizată care să asigure mijloace de informare eficiente și exhaustive pentru muzeografi cât și pentru alți cercetători de artă. Această sarcină ar trebui preluată de un oficiu de documentare prevăzut cu personal de specialitate care să sprijine documentarea muzeelor de artă prin redactarea unor lucrări de documentare și bibliografii, traduceri, reproducerea de documente unicate, editarea unui buletin informativ, publicarea de studii. Un astfel de oficiu ar avea ca scop valorificarea maximă a posibilităților de informare oferite de colecțiile de documente din București și ar putea deține informații asupra tuturor muzeelor de artă din țară.

Deținătoare de colecții de opere de artă care sînt documente originale și producătoare de documente întemeiate pe cercetarea lor științifică precum și documente necesare muncii de cercetare, muzeele de artă, prin însuși scopul activității lor, constituiesc organisme de documentare. Ele oferă posibilități de informare și studiu a operelor de artă din patrimoniu prin punerea lor la dispoziția cercetătorilor, pot da informații auxiliare asupra altor documente, din alte colecții, îndrumări documentare, directe și bibliografice orale sau scrise, oferă pentru consultare bibliotecile lor de specialitate, fac schimb și împrumut internațional de documente dintre cele mai variate.

În condițiile organizării moderne a documentării pe specialități, muzeele de artă se situează alături de celelalte organisme de documentare (biblioteci, arhive, servicii de documentare) ca deținători, producători și furnizori de documente. Pentru acest motiv documentarea trebuie să constituie în muzeele noastre de artă, pe lângă un ajutor prețios al cercetării științifice și o activitate în sine.

DESPRE UNELE ASPECTE PRIVIND EDITAREA PUBLICATIILOR
MUZEULUI DE ARTA AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA^{x/}

Eugen Iacob

Redactor la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

Publicațiile editate de oricare din muzeele noastre de artă au însemnat în propagarea cunoștințelor despre operele aflate în patrimoniul respectiv, alături de ghidajul în sălile de expunere, conferințele și filmele de popularizare. Publicațiile constituie auxiliarul cel mai prețios, legat nemijlocit de viața muzeelor și de manifestările lor în afară: expozițiile locale ocazionale sau itinerante. Presa noastră centrală și revistele de cultură au sesizat în nenumărate rânduri importanța publicațiilor muzeale, necesitatea îmbunătățirii lor calitative și a creșterii lor numerice, așa încât nu vom insista asupra acestor lucruri bine cunoscute; vom încerca să indicăm însă anumite criterii ce ni se par obligatorii pentru ca oricare din tipăriturile unui muzeu de artă, începând cu simplele cărți poștale ilustrate, până la marile cataloage ale unor expoziții colective sau retrospective, să contribuie la atingerea scopului propus, de popularizare. Pentru aceasta, voi porni de la analiza câtorva publicații editate de Muzeul de artă al Republicii Socialiste România în ultimii doi ani, din punct de vedere al modului în care acestea sînt concepute și realizate tehnic, începând cu coperta exterioară și terminînd cu tabla de materii. Arătînd în ce măsură sîntem la curent cu unele criterii editoriale actuale și ceea ce am putea adapta ca fiind absolut necesar pentru ca publicațiile să corespundă cerințelor contemporane, trebuie spus de la început că atît calitativ cît și cantita-

^{x/} Eugen Iacob: Despre tipăriturile Muzeului de artă al R.S. României, Revista Muzeelor nr.1/1967.

tativ, publicațiile muzeului s-au îmbunătățit simțitor, unele din acestea atingând nivelul tipăriturilor editate de țări cu îndelungată tradiție în acest domeniu, tipărituri cu care ne putem mândri atât ca realizare științifică, cât și grafică. Așa sînt, printre cele apărute din 1964 încoace, cataloagele expozițiilor Nicolae N. Tonitza, Francisc Sirato, N. Dărăscu, M. H. Maxy, Tapiseria franceză și Tapiseria flamandă, Henry Moore, Icoane pe sticlă, Arta românească veche. Catalogul expoziției Al. Ciucurencu, A XXXII-a Bienală de la Veneția, Brăduț Covaliu, Piczura franceză contemporană și multe altele.

S-au tipărit numeroase afișe și reproduceri volante de calitate: ilustrate și mape cu tipărituri în culori după icoane pe sticlă ca și mici pliante de popularizare a unor artiști și secții din muzeu.

Incepînd cu coperta, învelișul exterior al oricărei tipărituri ce trebuie, prin scopul propus, să atragă atenția privitorului, se poate constata că nu toate publicațiile muzeului îndeplinesc condițiile pe care practica și necesitățile le au în vedere. Astfel, unele tipărituri nu au menționate pe copertă nici un titlu, imaginea alb-negru sau colorată - ca în cazul cataloagelor expozițiilor Brăduț Covaliu sau Al. Ciucurencu - avînd un aer cît se poate de neutru și anonim. Ne gîndim totdeauna că un catalog rămîne în bibliotecă ca singurul document după închiderea expoziției. Un titlu, oricît de succint, este absolut necesar a fi tipărit chiar numai pe cotor. Cataloagele fără titlu nu-și pot îndeplini cu succes rostul în vitrina librăriilor sau la standul de publicații al unui muzeu cînd privitorul nu are posibilitatea să le deschidă și să citească conținutul. Anonimatul se accentuează atunci cînd lipsește anul de apariție al publicației. Este cazul la o serie de tipărituri editate și de alte muzee, în care unul din elementele principale ale copertei interioare lipsind, publicația poate priciui ulterior mari greutăți cercetării științifice. Așa s-a întîmplat cu catalogul celei de a XXXII-a Bienale de la Veneția. Banderola pe care este menționat titlul fiind perisabilă, rupîndu-se, catalogul respectiv a rămas doar ca un document despre activitatea a patru artiști români la o dată incertă pen-

tru eventualii cercetători ai artei. În catalog nu este nicăieri tipărit anul, iar din text nu reiese despre a căta Bienală de la Veneția este vorba. La fel s-a întâmplat și la catalogul Icoane pe sticlă, tipărit în limba germană ca și cu unele pliante editate de Galeria universală și Galeria națională. O publicație, oricât de redusă ca volum, are nevoie de o casetă tehnică care să cuprindă câteva date informative elementare. Pliantele, care se adresează unui public larg, redactate într-un limbaj simplu și accesibil, chiar dacă popularizează cunoștințe, despre artiști bine cunoscuți, exprimă opinia unor cercetători contemporani. Cel ce va citi aceste pliante mai târziu, va dori desigur să fixeze în timp datele aflate în ele. Mai mult chiar, ar trebui încetățenit obiceiul de a se tipări, o dată cu anul de apariție, și luna în care a fost organizată manifestarea artistică respectivă.

Unele pliante, tipărite în limbi străine, au textul de pe copertă în românește, abaterea elementară și flagrantă de la legile editoriale, despre care nu este cazul să insist. Alte cataloage dimpotrivă suferă de exces de text pe copertă, cum s-a întâmplat cu Miniatura și ornamentul cărții manuscrise din Țările române. Aici, pe copertă, se poate citi pînă și orașul și data la care a apărut publicația, același text fiind repetat și pe coperta interioară.

În concluzie, datele esențiale care trebuie să apară tipărite pe coperta exterioară și coperta interioară sînt neapărat următoarele: titlul tipărit pe copertă sau pe cotor, iar în interior: anul și luna apariției, localitatea și sala în care s-a organizat expoziția.

Trecînd mai departe la modul de distribuire a materialului de catalog, putem observa, ca regulă generală, împărțirea sa în trei elemente distincte: prefața sau studiul introductiv, lista de lucrări și materialul ilustrativ. Pe această schemă generală se axează toate tipăriturile noastre. În cadrul acestor trei componente se adaugă sau se scad, de la caz la caz, diferite alte elemente. Excepție fac ghidurile și pliantele de popularizare. Cel mai recent dintre ghiduri, cel al Galeriei naționale - Arta modernă și contemporană - tipărit cu concursul Editurii

Meridiane este una din realizările cele mai importante din punct de vedere științific și poligrafic ale colectivului de muzeografi. Poate fi comparat mai mult cu o scurtă istorie a artei plastice românești din secolele XIX și XX decât un ghid în adevăratul sens al cuvântului. Nu cunosc care sînt cauzele care au determinat ca această lucrare valoroasă ca informare științifică, intitulată "Ghid", să fie lipsită de caracteristicile specifice unei astfel de publicații. Mă refer la faptul că nu conține planurile sălilor descrise în text, planuri în care ar fi trebuit să fie trasate, prin săgeți, direcțiile de vizitare a sălilor. Schemele cu legende și indicații cifrate trebuiau anexate la descrierea fiecărei săli. Ghidul Secției de artă veche românească tipărit în limba franceză are anexat planul sălilor la sfîrșitul lucrării, dar acesta, în afară de faptul că este sumar întocmit, are textul tipărit în limba română, ceea ce face ca planul să fie inutilizabil pentru vizitatorii străini cărora li se adresează.

Revenind la ghidul Galeriei naționale, trebuie remarcat că lipsa unui sumar contribuie la o mînuire greoaie a textului. Pentru a găsi descrierea uneia din săli, vizitatorul trebuie să răsfoiască întregul volum. Ceea ce ar fi fost însă neapărat necesar, pentru a te putea descurca între zecile de artiști înșirați în Ghid era întocmirea unui indice de nume cu trimitere la paginile respective. De asemenea, se simte lipsa unei mai clare diferențieri prin caracter de litere, prin paginație și titluri, a diferitelor capitole și biografii de artiști, pentru ca aceștia să fie mai ușor de căutat în text. În plus, lista cu ilustrații din Ghid devine inutilă prin faptul că nu s-au făcut trimitere la paginile unde se află reproduse ilustrațiile respective.

Dintre toate publicațiile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România apărute în ultimii doi ani, poate fi dat ca exemplu de reușită și luat ca criteriu pentru alte tipăriri de acest gen, Catalogul expoziției retrospective Nicolae N. Tonitza. Aici informarea științifică este bogată și completă, catalogul devenind carte de căpătîi pentru cercetătorul de mîine al operei pictorului N.N.Tonitza. Ar fi fost însă necesar un su-

mar pentru cele 12 capitole ale catalogului și poate o mai bună distribuire a acestora. De pildă, bibliografia ar fi trebuit plasată la sfârșitul catalogului, iar titlurile celor câteva sute de articole publicate de Tonitza era necesar să fi fost grupate pe ani, diferențiate prin cifre care să marcheze perioadele sau eventual cifrele anilor culese cu caractere albine la începutul rândurilor sau între fiecare alineat.

La Catalogul expoziției Francisc Șirato, publicat ulterior, s-a ținut însă seama de toate acestea.

În multe din cataloage, bibliografiile, listele de lucrări, legendele planșelor, citatele - sînt toate tipărite cu un singur caracter de literă. În legătură cu folosirea justă a diferitelor caractere de litere, care ușurează parcurgerea textului, trebuie arătat că această sarcină revine redactorului respectiv care, prin sublinieri în manuscris, dă indicații de culegere tehnoredactorului. Sînt cazuri cînd, datorită faptului că nu s-au indicat prin sublinieri în manuscrise diferitele elemente ca: numele artistului, titlul lucrării și colecția, acestea au fost tipărite cu același corp și caracter de litere. Desigur că, dacă felul cum sînt tipărite diferitele elemente ale unui catalog de expoziție este esențial, modul în care sînt plasate fiecare din datele enunțate are o deosebită importanță în determinarea caracterului său științific. Astfel, părțile privitoare la listele de lucrări și materialul ilustrativ din catalog e necesar a fi încadrate în anumite scheme ce conferă publicației un caracter riguros științific. Dacă unele date din lista de lucrări din cataloagele colective, cum ar fi anul nașterii artistului sau locul unde este plasată iscălitura pe tablou pot lipsi, în schimb ordinea în care sînt tipărite în catalog numele autorilor, titlurile lucrărilor, anul execuției, tehnica, dimensiunile, colecția, trebuie să decurgă neapărat într-o ordine prestabilită. Propun în acest sens elaborarea și publicarea, cu "uz intern", a unor norme ce trebuie respectate de toți cei ce redactează cataloage de expoziție. Astfel, nu vom mai vedea tipărit înainte de titlul lucrării, numărul de inventar, așa cum s-a întîmplat la catalogul expoziției itinerante Pictori români dintre cele două războaie mondiale.

Un deosebit interes prezintă, pentru oricare publicație muzeală, partea privitoare la reproducerile fotografice. Modul de plasare în text este în funcție de concepția generală a catalogului și de gustul tehnoredactorului artistic. Atunci când în legenda de ilustrație nu este menționat decât autorul și titlul lucrării, este neapărat necesar a se face trimiterea la lista din catalog unde pot fi citite toate datele privitoare la opera respectivă. Când într-o planșă sînt reprezentate mai multe reproduceri, iar legendele sînt grupate într-un colț al paginii, este necesar a se numerota fiecare fotografie în parte, număr care să corespundă cu titlul lucrării. Aceasta interesează din punct de vedere științific mai mult decît dacă fotografiile sînt grupate la sfîrșitul catalogului sau sînt răspîndite printre paginile lucrării. La pliantul Ceramica iraniană s-a întîmplat ca în legendele fotografiilor să nu fie menționată numerotația care este pomenită în studiul introductiv. Astfel, toate descrierile operelor respective devin inutile pentru cel ce vrea să confrunte textul cu legendele ilustrațiilor. Uneori, imaginea reprodusă înfățișează un fragment dintr-o lucrare, fapt ce trebuie desigur menționat în textul explicativ.

Trecînd la un ultim element, sumarul cataloagelor, vedem că acesta devine indispensabil în cazul unor publicații cu mai multe capitole. Sumarul a fost omis din unele cataloage sau a fost greșit întocmit: titlurile din sumar nu corespund cu cele din volum.

Datorită numărului din ce în ce mai mare de tipărituri editate de Muzeul de artă, se simte imperios necesitatea coordonării tuturor acestora de către un colectiv redacțional, pe baza unor norme prin care să se respecte caracteristicile tipăriturilor de acest gen. Fiecare responsabil de catalog și de expoziție va trebui să întocmească manuscrisele conform acestor norme generale. Pentru aceasta este necesară înființarea unui consiliu artistic al muzeelor, alcătuit pe principiile consiliilor artistice din edituri, care să aprobe la fiecare tipăritură în parte macheta artistică, formatul, coperta și ma-

terialul ilustrativ. Acest consiliu urmează să coordoneze și să aprobe, atât din punct de vedere al conținutului cât și al formei, cataloagele și pliantele tipărite de toate muzeele de artă din țară, în vederea controlării respectării unor norme stabilite în prealabil. Aceasta va duce evident la ridicarea nivelului tipăriturilor de artă din muzeele noastre.

DESPRE RAMELE DE PREDILECTIE ALE UNOR PICTORI ROMÂNI^{x/}

Petre Oprea

Muzeograf specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialiste
Romania

Prezentarea cât mai avantajoasă a tablourilor a constituit din totdeauna o preocupare permanentă a pictorilor noștri. În consecință înrămarea lor s-a bucurat de o mare atenție din partea acestora, întrucât rama (altă dată purtând și denumirile de cadru sau pervaz) are menirea să pună în evidență lucrarea, izolînd-o de restul înconjurător, pentru a da posibilitatea privitorului să-și concentreze atenția numai asupra ei și, totodată, servind ca element component în ansamblul decorativ al încăperii unde se află plasată. Unii artiști, nesatisfăcuți de ramele folosite curent în vremea lor și dorindu-și una mai corespunzătoare operei lor, au folosit o ramă personală, fie adaptîndu-și una existentă, fie realizîndu-și-o ei înșiși. Dar nu sînt singurii. Unele muzee și cîțiva amatori de artă au ținut de asemenea să întrebuinteze o ramă deosebită pentru tablourile din patrimoniul lor, ca un ex-libris pentru bibliofili. De aceea muzeograful și istoricul de artă care studiază creația artiștilor români de la începutul secolului al XIX-lea pînă în prezent în colecțiile Galeriei de artă românească modernă și contemporană a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România pot urmări concomitent și gustul și predilecția unor artiști ca și ale unor colecționari pentru o anumită ramă. În unele cazuri, rama le poate sugera cercetătorilor precizări de atribuire, de proveniență sau perioada de execuție a unor lucrări.

^{x/} Petre Oprea: Contribuții la istoricul ramelor de tablouri în țara noastră (sec. XIX-XX), Revista Muzeelor nr. 5/1966.

Tablouri ale artiștilor români din prima jumătate a secolului al XIX-lea încadrate în rame originale sînt extrem de puține în muzeul nostru. Cele cîteva existente sînt mai toate de proveniență străină - franceză, cu elemente decorative "Empire", vieneză, cu ornamente de stil rococo, italiană, cu motive de renaștere - și doar cîteva sînt executate în țară, imitînd pe cele de import sau urmînd tradiția locală (pervaz dintr-o scîndură destul de plată cu o mulură înspre tablou).

Theodor Aman este primul artist despre care știm precis că a folosit, cu rare excepții, trei tipuri de ramă. Cea mai veche, încadrînd scene istorice, este o ramă masivă, "de aparat", fără a fi greoaie, pentru a contribui la atmosfera sobră a subiectului tabloului și la austeritatea majestuoasă a încăperilor instituțiilor oficiale unde acestea urmau să stea. Grosimea și lățimea ramei erau raportate la dimensiunile tabloului, spre deosebire de elementele decorative, care în toate cazurile aveau aceeași mărime. Pictorul a folosit-o constant, începînd din primii ani ai debutului, după cum probează și cîteva fotografii istorice executate de Aman, în timpul studiilor la Paris și imediat după aceea. La înapoierea sa în țară, Aman a apelat, desigur, de cîte ori a mai avut nevoie de o asemenea ramă, după cum se obișnuia tot la un încadrator parisian.

A doua ramă, des folosită de pictor, este cea pentru portrete, foarte lată, cu stabul extrem de bombat pentru a crea o deschidere foarte adîncită lucrării.

Pentru mulțimea lucrărilor de mici dimensiuni, a "miniaturilor", Aman a întrebuintat constant o altă ramă, probabil după o idee proprie. Aceasta se caracterizează printr-un pervaz lat (latură a ramei) și o foarte îngustă ghirlandă de flori plasată înspre tablou.

După 1880, marele nostru pictor Grigorescu își prezintă la rîndul său lucrările în rame proprii, care au devenit pentru multă vreme foarte apreciate de amatorii operei maestrului. Rama Grigorescu cea mai răspîdită are, cu mici variații, următoarele elemente componente: marginea ramei este o scîndură plată, extrem de lată, ca și în cazul aceleia pentru "miniaturi" a lui Aman, pe care este presărat din belșug nisip^{1/}. Urmează

o ghirlandă de trandafiri sau frunze de stejar, realizată într-un alte-relief, după care se succed 2-3 baghete^{2/}. Asemenea ramă este folosită întotdeauna pentru tablourile de mici dimensiuni, mai rar pentru cele mijlocii și niciodată pentru cele mari. Acestor ultime două tipuri de ramă scîndura presărată cu nisip este înlocuită în cazul tablourilor mijlocii, îndeobște, printr-o bordură lată de catifea roșie, verde sau albastră^{3/}, iar în cazul celor de mari dimensiuni întotdeauna printr-un al doilea rînd de ghirlande, de mai multe rînduri de ove și o metalizare în mai multe nuanțe.

Actualmente majoritatea amatorilor de artă găsesc că aceste rame sînt excesiv de ornamentate. După unii acest fapt s-ar datoră înclinării firești a pictorului spre o ornamentație bogată. După alții, dorinții maestrului de a satisface gusturile frivole ale clienților săi. Deși poate fi bănuț de acest interes în dauna prezentării operei sale, opinăm că bogata ornamentație dar, mai ales, lățimea ramelor este determinată în primul rînd nu de intenția pictorului de a atrage ostentativ atenția privitorului asupra tablourilor sale^{4/}, ci de a le izola de restul lucrărilor atîrnate pe pereți la vremea respectivă pe mai multe rînduri și foarte înghesuite ca armele într-o panoplie. Chiar și paspartu-ul exterior din catifea pornea din dorința de a mări spațiul neutru în jurul tabloului, întrucît așa cum dăinuia tradiția printre încadratorii bucureșteni, menținută în special de Moser, meșterul rămar al lui Grigorescu și transmisă nouă de Florian, unul din lucrătorii acestuia, tabloul înrămat trebuia să fie pe perete o "fereastră deschisă, adică rama să fie lată, foarte bogată, iar pînza pusă cît mai adînc"^{5/}. În al doilea rînd ramele trebuiau să se integreze armonios interioarelor caselor construite în mare număr în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea unde se cereau, după gustul modei de atunci, a fi excesiv împodobite cu stucaturi, picturi și mobilate pînă la refuz; bronzul, marmura de imitație și catifeaua etalîndu-se abuziv, pentru a mări efectul de fast și bogăție.

În pragul secolului al XX-lea, Băncilă încetățenește rama foarte bogată în profile, de culoare neagră, mult folosită și apreciată la München, unde pictorul își făcuse studiile. Această

ramă, care crează o atmosferă de solemnitate glacială, Băncilă a folosit-o mai întâi pentru lucrările sale tematice, mai apoi și pentru tablourile de alte genuri. Asemenea rame au fost multă vreme solicitate de comanditarii de portrete și de pictorii care și-au făcut studiile în capitala Bavariei.

Luchian, la rândul său, a folosit și el de predilecție doar trei rame, toate bogat ornamentate, executate la încadratorului Moser, una având un ornament foarte înalt la colțuri. Deși, asemenea rame sînt foarte pretențioase la păstrat, întrucît stucaturile riscă să se deterioreze extrem de repede la orice manipulare a lor, dragostea colecționarilor pentru opera lui Șt. Luchian a făcut ca foarte multe dintre ele, cu tot inconvenientul arătat, să se păstreze pînă în prezent.

De multă trecere s-a bucurat în primele două decenii ale secolului nostru rama denumită neobizantină încetățenită de Abcar Baltazar^{6/} și răspîndită de Costin Petrescu și mai mulți epigoni grigorescieni. Ea folosea în exclusivitate elemente decorative stilizate din repertoriul artei noastre medievale: funie, rozetă, cruce, cerc, lună etc.

Tot din această perioadă sînt cunoscute două rame aparținînd unor bine cunoscuți colecționari ai timpului: G.V. Morțun și Al. Bogdan-Pitești. Rama primului, deși simplă, este foarte înaltă spre perete, are foarte multe baghete și bronzul este rîcîit să transpară roșul de dedesubt; cea a secundului este foarte simplă, doar dintr-un pervaz de lemn de stejar, rotunjit manual și dat cu ulei - a fost mult întrebuințată de Ressu.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, tipurile de ramă folosite special de unii artiști sînt extrem de numeroase și se caracterizează prin îngustimea blatului ramei și printr-o excesivă ornamentație în înălțime, care uneori copleșește tabloul. Fapt normal, într-o perioadă cînd opera de artă corespundea încă pentru majoritatea consumatorilor acesteia, după cum remarcă Șirato în 1922, "dorinței de exhibițiune a burgheziei noastre snobiste care apreciază opera de artă ca o mobilă rococo indicată pentru mobilarea unui perete cu di-chis"^{7/}.

Totuși, din mulțimea acestora se desprind câteva rame interesante, mai simplu ornamentate, folosite de câțiva artiști renumiți, care vor fi adoptate și de alți pictori. Astfel, cea mai mare răspândire printre artiști au avut-o cele trei rame lansate de Gh. Petrașcu în colaborare cu încadratorul Florian, după 1932, care foloseau pentru prima oară și un paspartu alb foarte îngust^{8/}. Acest nou element folosit "degajează tabloul de ramă, scoțându-l mai în evidență și în același timp nu mai este nevoie de o ramă lată pentru ca încadrarea să fie bogată"^{9/}. Prima era cunoscută sub numele de rama Togo-Petrașcu^{10/}, celelalte "rama Petrașcu rips", folosită pentru naturi statice și "rama Petrașcu lat", întrebuințată la peisaje și lucrări de mari dimensiuni.

Tonitza a folosit în unele perioade rama Petrașcu rips, dar dorindu-și-o ceva mai îngustă, însă cu un paspartu mai lat (din carton de circa 10-12 cm).

Mult apreciată de colecționari a fost și rama Steriadi, una îngustă și alta lată care, după patina culorii, erau denumite "ramă ștearsă" sau "ramă estompată" și "ramă curată" sau "ramă cu ornamentul clar". Când pictura era mai cu nerv pensulată și într-o gamă luminoasă artistul folosea "rama estompată", în caz contrar "rama cu ornament clar"^{11/}. Culoarea patinei de pe ramă este alb-gălbuie, ca fildeşul, într-unele pe deasupra cu pensulații discontinue de griuri, într-altele folosind același procedeu cu bronz. Ca și ceilalți doi pictori foloseau paspartu (în cazul lui din lemn). Această ramă au răspândit-o foarte mult pictorii Rațiu, Stănescu-Zărnești, Doboșariu ș.a., care le foloseau cu precădere.

Trebuie să mai cităm dintre pictorii mai cunoscuți care au folosit cîtva timp o ramă predilectă pe V.Popescu, L.Grigorescu, Șt. Popescu și Ip. Strîmbulescu. Acesta din urmă a produs multă vîlvă în lumea artistică și a încadratorilor, lansînd cu succes moda "ramei spaniole", "o ramă de metal cenușie, lată cu flori în relief"... mai groasă lîngă tablou, decît lîngă perete, astfel că pînza este adusă în față de tot spre deosebire de ramele întrebuințate pînă atunci^{12/}.

Alți pictori însemnați, cum sînt Theodor Pallady sau Eustațiu Stoenescu, deși au pus foarte mare preț pe încadrarea tablourilor, nu au folosit o ramă anume. Eustațiu Stoenescu, de exemplu, își îndrepta atenția exclusiv spre ramele stil, olandeze sau florentine, pe cînd Theodor Pallady, deși întrebuinta și el o ramă a lui, își alegea ramele și din cele de mare circulație pe piață, cu puține ornamente sau fără, cărora le aducea, de la caz la caz, modificări în funcție de tablourile încadrate.

Theodor Pallady nota în jurnalul său la 11 martie 1941 în legătură cu această preocupare: "M-am dus la L.S. ca să semnez tablourile care - așa cum prea adeseori mi se întîmplă - nu sînt semnate... De unde această neglijență (de a nu semna). Ca să spun drept, niciodată nu mă gîndesc să fac acest lucru... Mă gîndesc mai curînd la ramă... care trebuie să delimiteze opera... și care este, după cum spunea(?)... Ingres: 'Răsplata pictorului', în timp ce semnătura ar fi răsplata cumpărătorului, a amatorului"^{13/}.

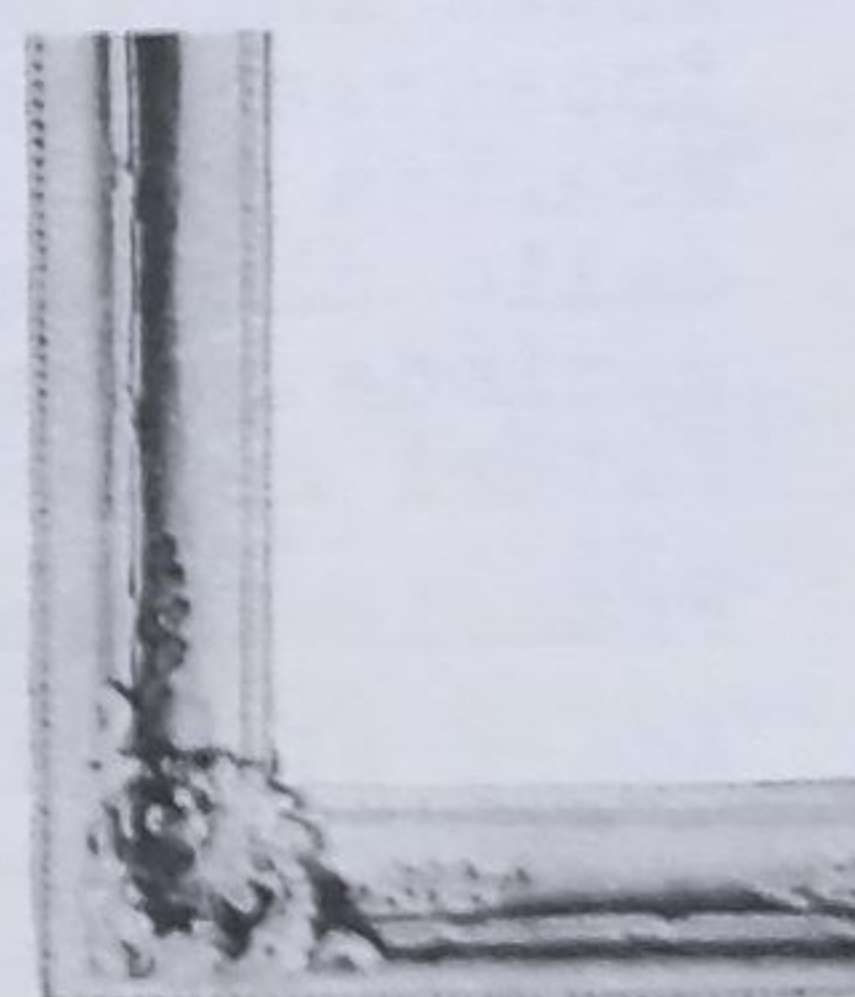
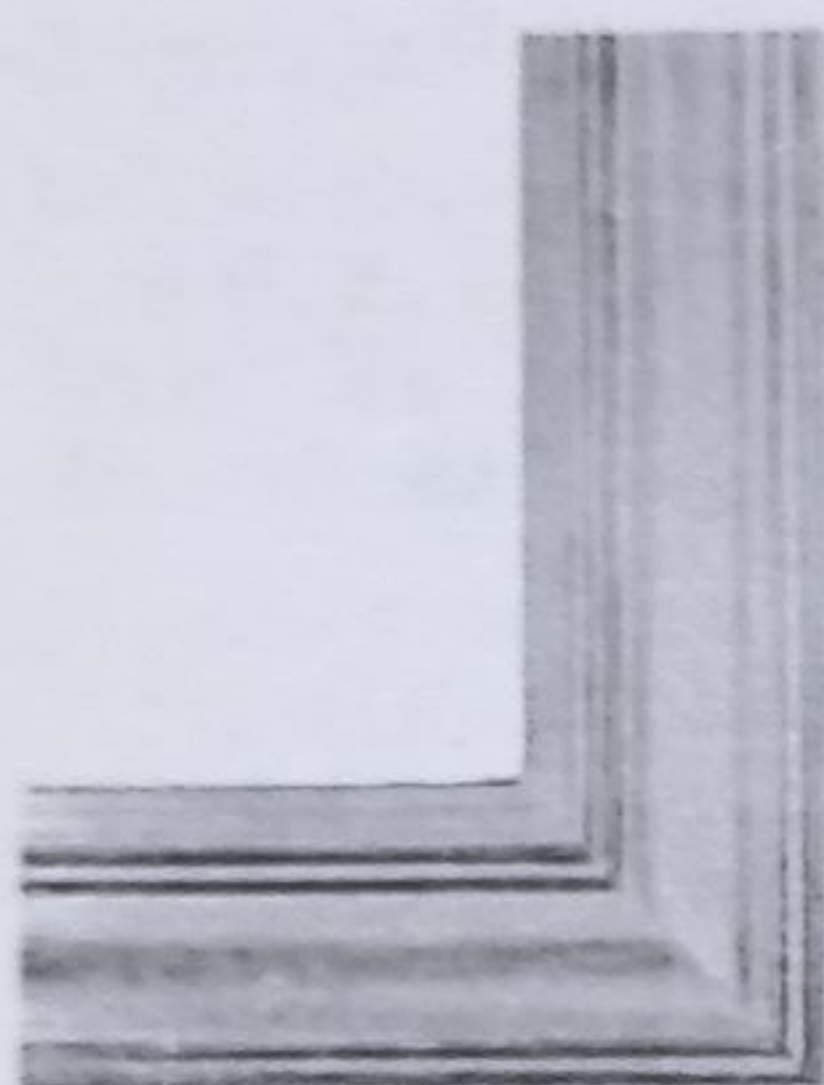
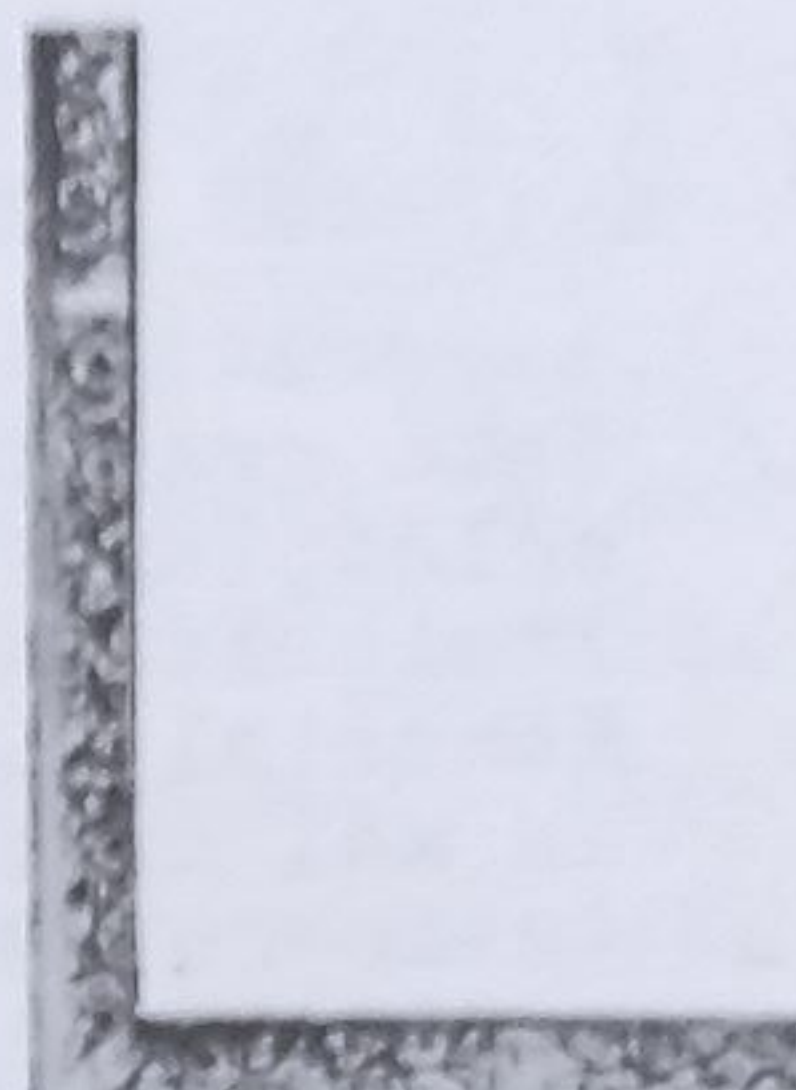
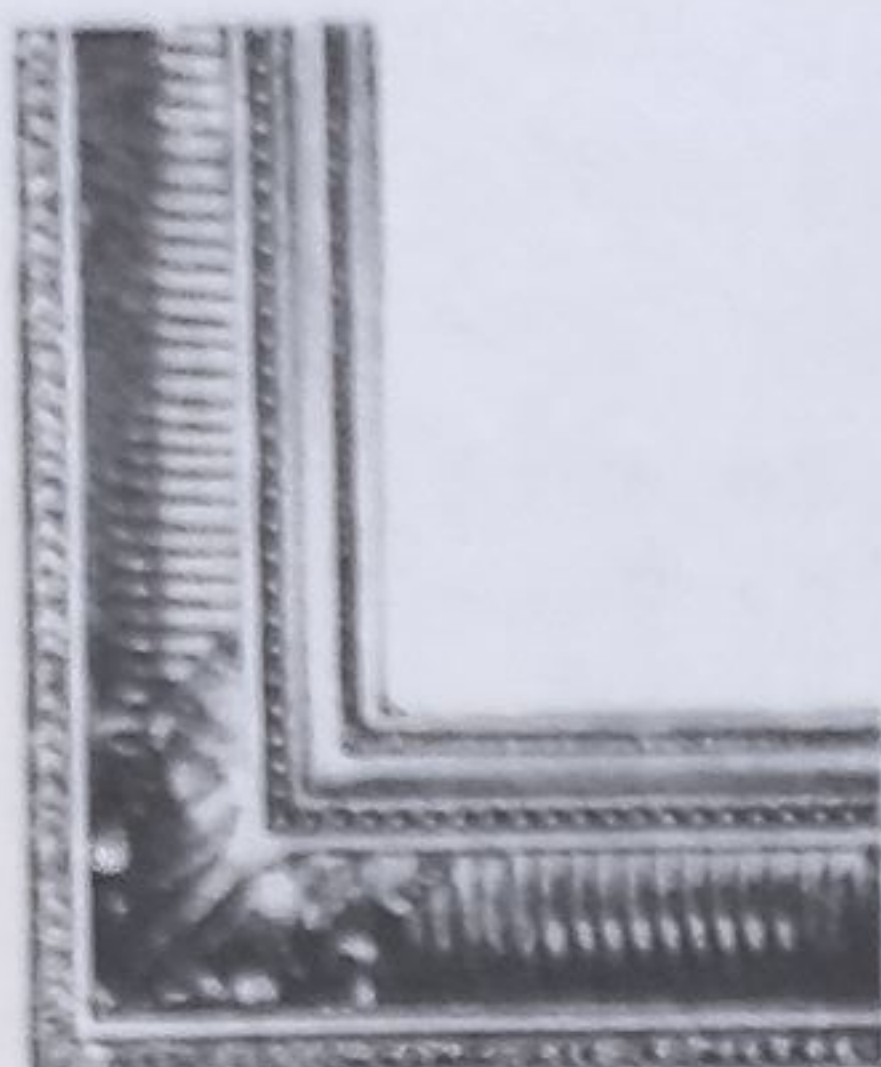
În prezent, afară de simpla baghetă folosită de majoritatea artiștilor tineri, începe să cîștige teren rama baghetă cu paspartu lat de sac lansată cu mulți ani în urmă de M.H. Maxy.

Restul pictorilor folosesc trei profiluri de ramă executate pentru prima oară la cerința muzeului nostru pentru expozițiile sale de bază de către I.S. Decorativa.

Succinta prezentare a unora dintre ramele folosite predilect, create sau adaptate după modele străine de unii pictori din țara noastră ne prezintă gustul artiștilor față de acestea și evoluția ramelor spre simplitate de-a lungul timpului, în directă legătură cu mișcarea plastică. De aceea se impune ca muzeele de artă, în caz că nu mai vor să prezinte unele din asemenea rame, socotite demodate, prea încărcate cu stucaturi și din dorința de expunere unitară a colecțiilor, să le păstreze în depozitele lor.

N O T E

- 1/ Este greșită părerea acreditată de istoricii de artă și de colecționari că N.Grigorescu este primul artist care a folosit la noi în țară rama având presărat nisip. În Muzeul Memorial G.M. Tattarescu întâlnim acest element decorativ la mai multe rame de la mijlocul secolului trecut, deci anterioare celor ale maestrului de la Cîmpina - însă plasat nu la margine, ci pe o bandă îngustă la centrul blatului. Aceste rame au fost aduse de Tattarescu din Italia.
- 2/ Actualmente circulă pe piață o ramă în genul acesteia, denumită "rama Grigorescu", care a fost executată la cerința Muzeului de artă pentru lucrările artistului, de I.S.Decorativa în 1952.
- 3/ Asemenea rame se pot vedea în Colecția Elena și dr.I.N.Dona din București, ca și o ramă, extrem de rar folosită de artist, cea care în loc de a fi bronzată este acoperită toată cu catifea.
- 4/ Grigorescu se preocupa îndeaproape de înrămarea tablourilor sale. Astfel în 1877, neprimind la timp o sumă ce i se cuvenea achitată, s-a hotărât să-și vîndă cîteva bunuri domeniiale pentru a-și ridica la timp "un cadru de 200 fr." (cf. Remus Niculescu: N.Grigorescu în amintiri și corespondența lui Alfred Bernath, "Studii și cercetări de Istoria Artei" nr. 2/65).
- 5/ Artus: De vorbă cu maestrul Florian. Întîmplări cu pictori și rame. Lumea, 6 ianuarie 1946.
- 6/ Abcar Baltazar realizează unele rame ale căror ornamente se încadrează contextului lucrării. Astfel, rama la compoziția Moartea lui Lumînărică, de pildă, reprezentînd moartea unui calic din Iași, cunoscut pentru evlavia lui și grija de a aprinde mereu lumînări la biserici, este ornamentată cu stucaturi reprezentînd lumînări arzînd.
- 7/ Francisc Șirato: Prospekțiuni plastice, E.S.P.L.A., p. 219.
- 8/ Acest element îi fusese sugerat lui Florian de o expoziție a lui Iser deschisă la București, din anul precedent, unde se aflau rame aduse de la Paris.
- 9/ Artus, loc cit.
- 10/ Se numea astfel pentru că la crearea ei a contribuit și pictorul H.H.Catargi cărui în intimitate i se spune Togo.
- 11/ Știri furnizate de încadratorul Ionel Uhr.
- 12/ Artus: loc.cit.
- 13/ Th.Pallady, Jurnal, Ed.Meridiane, 1966, p.28.



Ramă Aman
Scene istorice

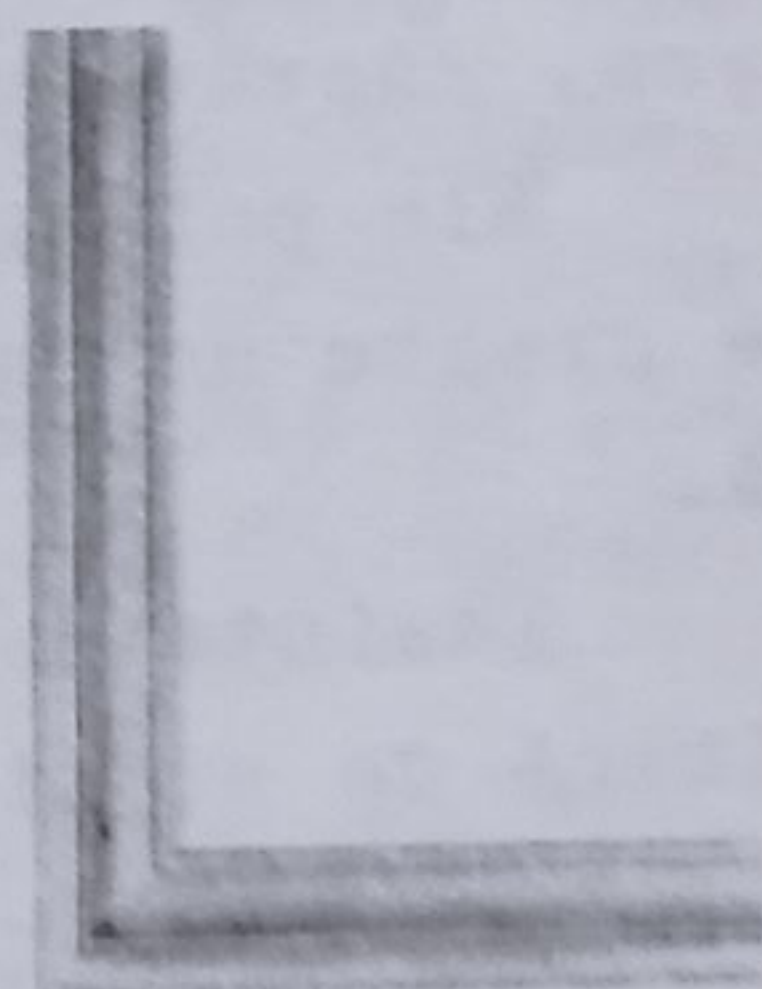
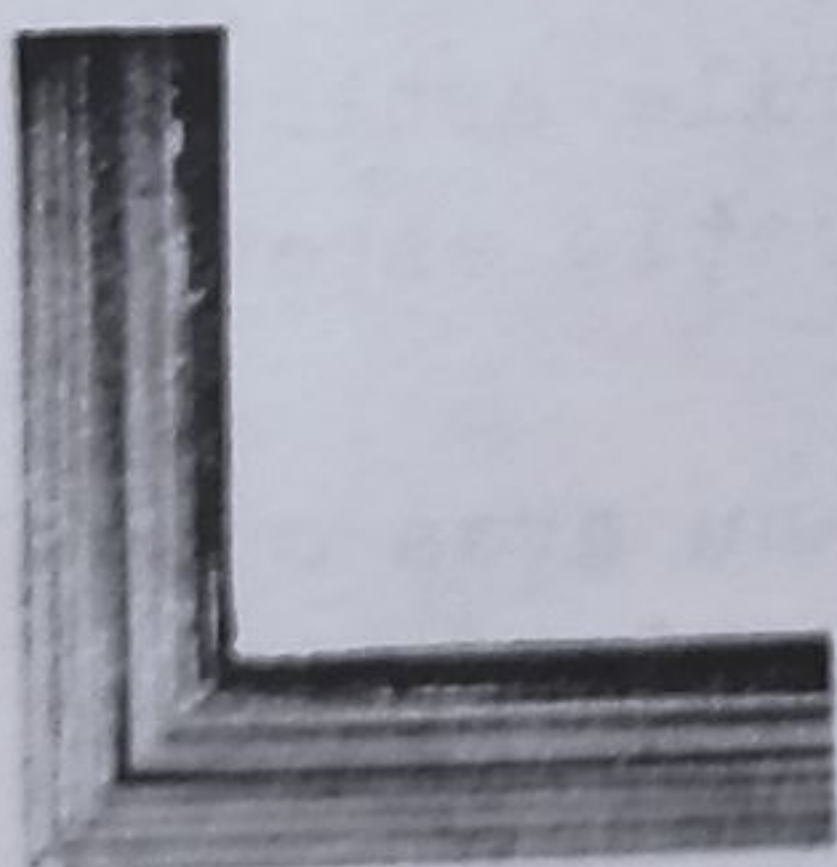
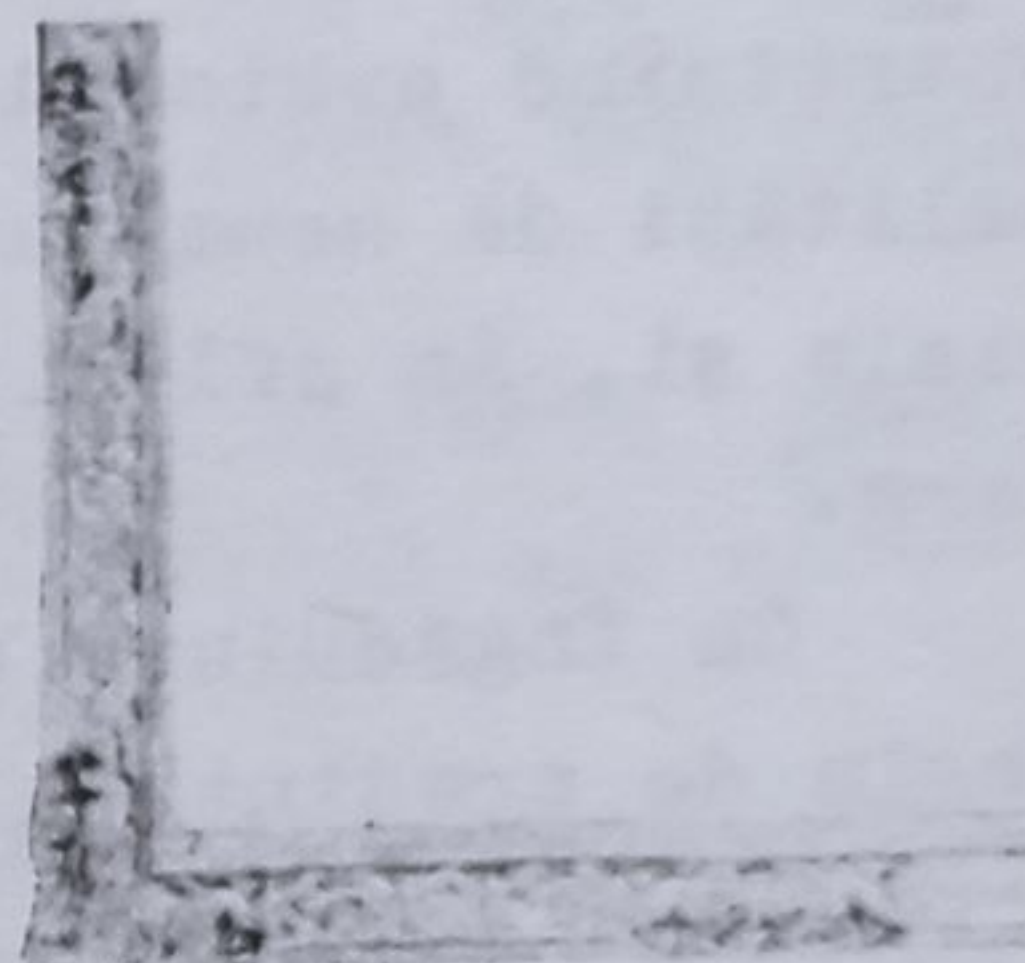
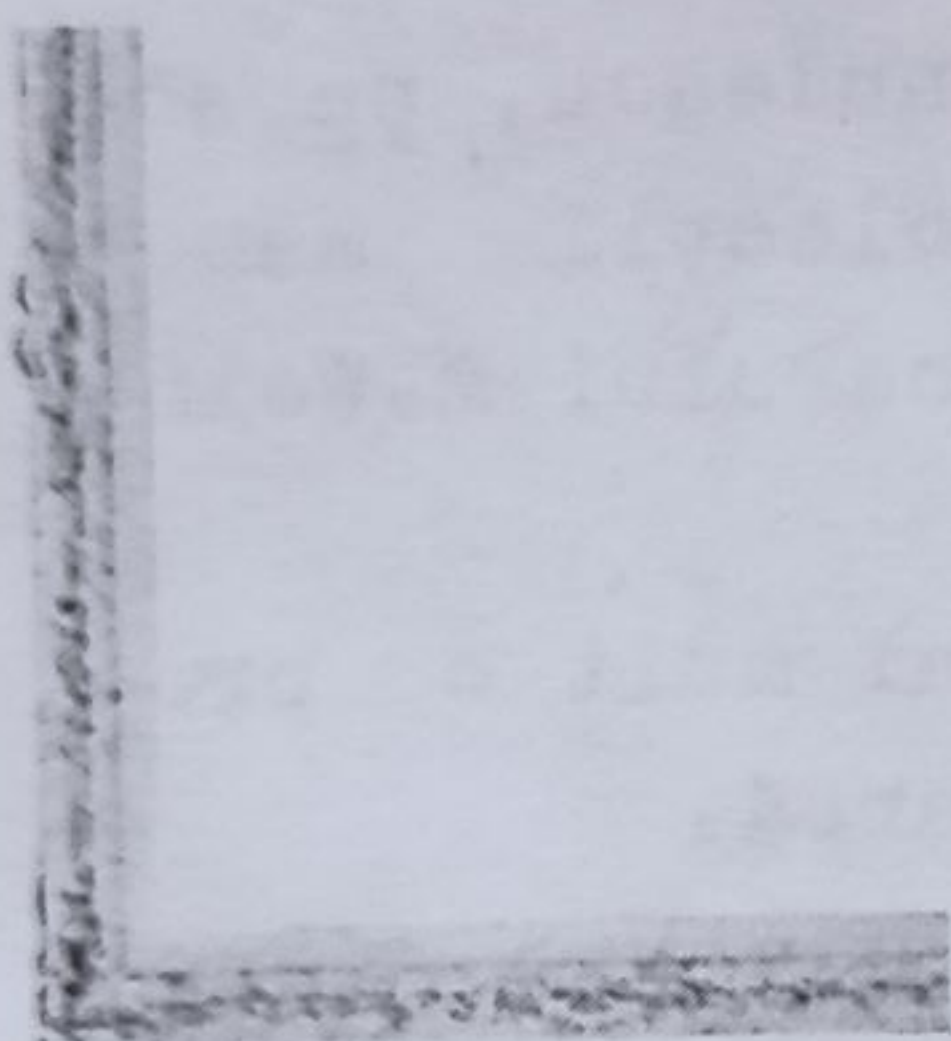
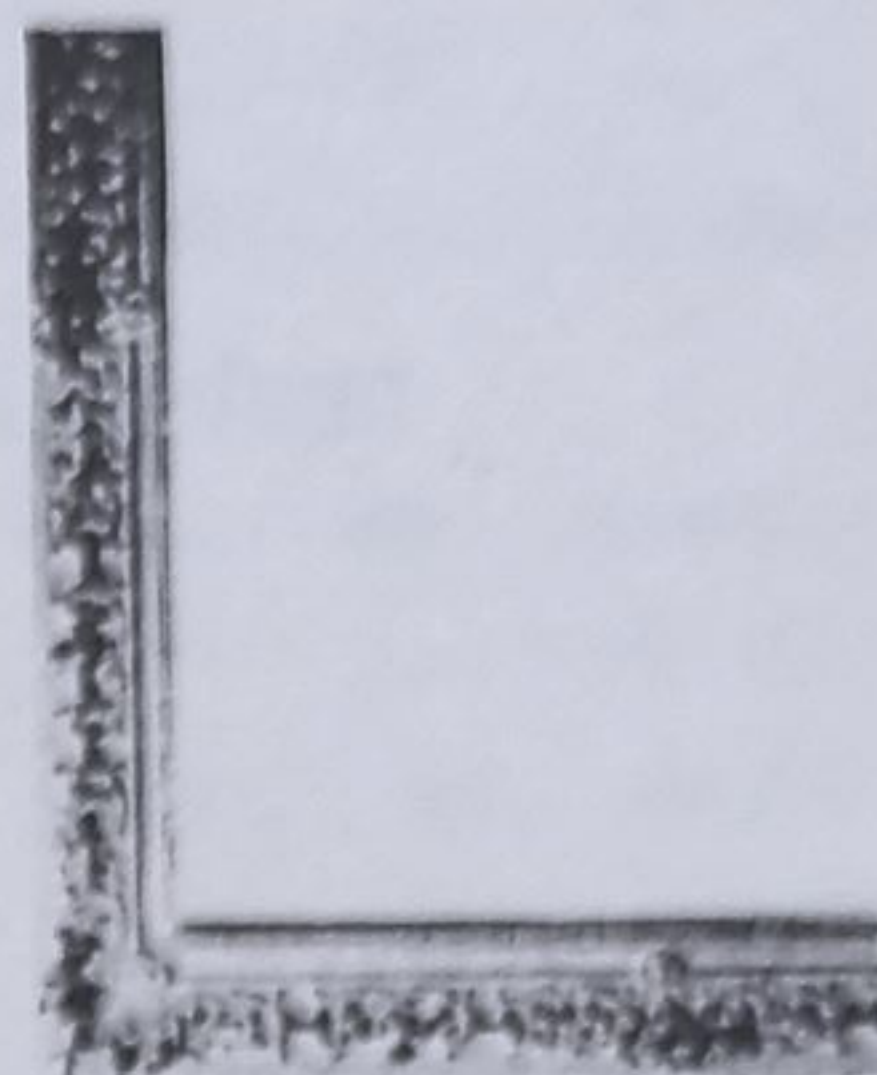
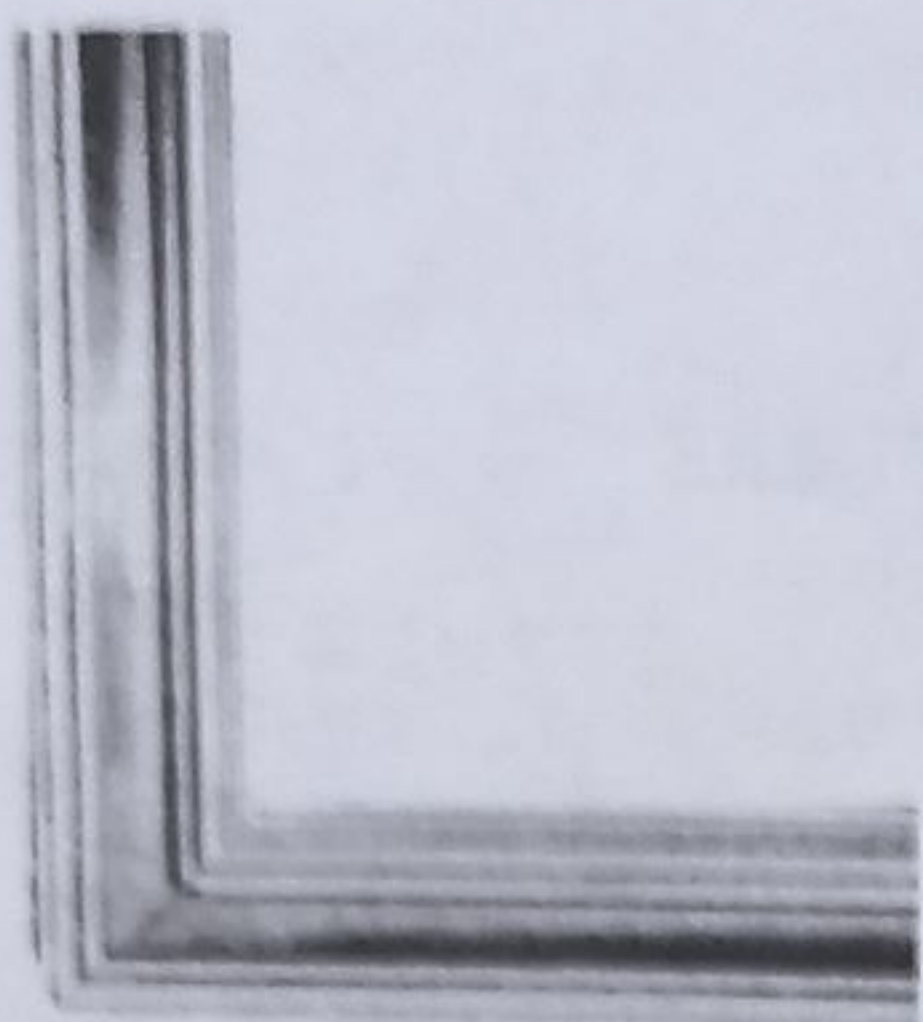
Ramă Aman
Portret

Ramă Aman
Miniaturi

Ramă Grigorescu
Stas Decorativa

Ramă Luchian

Ramă Luchian



Ramă Morțun

Ramă Petrașcu-Catargi

Ramă Petrașcu

Ramă Steriadi

Ramă V.Popescu

Ramă Stas Decorativa

DESPRE ACTIVITATEA UNOR COLECȚII PARTICULARE
DE UTILITATE PUBLICA

Moise Weinberg

Responsabil al colecțiilor particulare
de utilitate publică "Iosif Iser"
și "Mișu Weinberg"

Comunicarea de față își propune să vă înfățișeze, succint, activitatea a trei colecții de artă de utilitate publică : una aparținând artistului Iser, a doua poetului I. Minulescu, personalități de seamă ale culturii noastre, ambele colecții memoriale și, în sfârșit, cea de a treia, a colecționarului M. Weinberg.

Cu îngăduința dvs., comunicarea mea va fi mai mult o profesie de credință a unui păstrător de valori de artă.

După eliberare, schimbările revoluționare din viața popoului nostru, cât și revoluția culturală au determinat și favorizat adunarea laolaltă și expunerea în muzee și colecții particulare de utilitate publică, a operelor de artă, astfel încât azi în Republica Socialistă România, masele largi au posibilitatea de a cunoaște nemijlocit și într-o formă deosebită de expunere, adevărate comori de artă.

Ele pot astfel prețui și să se bucure de valorile artistice create de geniul uman, formându-și astfel o educație estetică.

Înainte de 23 august 1944, când oficialitatea nu avea o politică de susținere și promovarea artei și de culturalizare a maselor largi - colecționarii particulari - au împlinit într-un fel și în parte, o carență a acestei societăți, adunând cu multă pasiune, cu discernământ, uneori cu eforturi și renunțări, opere de artă, prețioase și valoroase, comori ale marilor creatori, ca apoi să le pună cu toată bucuria și tot sufletul la dispoziția marelui public.

Astfel, a luat ființă colecțiile: "profesor Gh. Oprescu", "C.Karadjy", "I.Minulescu", "Dr. Mircea Iliescu", "Colecția memorială I.Iser" și "Colecția M.Weinberg".

Colecția memorială I.Iser, de dată mai recentă, își deschide porțile pentru public la 1 octombrie 1959 după o severă și judicioasă pregătire a ansamblului de opere ce aveau să constituie fondul muzeal al acestei colecții.

Amenajată într-un apartament foarte central (B-dul Nicolae Bălcescu nr.9), avînd mobilier de epocă: franțuzesc secolele XVII și XVIII, chippendal, Biedermayer, obiecte de ceramică veche persană, cristale de Boemia, argintărie și alte obiecte de artă, ea formează o entitate bine echilibrată, avîndu-se în vedere ca, reconstituirea colecției să fie cît mai fidelă cu locuința din strada Crăițelor unde a locuit artistul, timp de 24 ani.

Vizitatorul ia contact din primul moment ce pășește pragul casei, cu creația pictorului din primele decenii ale secolului nostru.

În afară de operele expuse pe pereți, vizitatorul are la îndemînă și diverse mape care conțin grafică, schițe inedite care-ți spun într-adevăr că desenul stă la baza picturilor. "Credeam sălbatec în desen" spunea Iser definind astfel o concepție artistică.

Alte mape conțin documente, acte, fotografii ale pictorului, multe, foarte multe reproduceri variate, după opere ale artistului. Se deduce astfel din cercetarea acestor materiale, uriașa activitate a acestui creator, toate fazele sale de creație "a celui mai fecund artist de la Nicolae Grigorescu și pînă astăzi", cum foarte just remarcă Prof.Academician Gh.Oprescu.

Intr-un cald și documentat articol apărut în revista "Arta Plastică" nr. 10-11 din 1963, în care se vorbește de colecția memorială Iser, V.Dobrian, spune între altele: "în traiectoria itinerariului nostru se intercalează mereu alte lucrări și amintiri, care, toate la un loc, întregesc portretul maestrului, drumul nostru oprindu-se în cele din urmă la ultima came-



ră din cuprinsul colecției în care se găsește instalat atelierul. Aici e de fapt și punctul terminus al călătoriei noastre, o călătorie întreprinsă de-a lungul frământărilor unui artist. De pe șevaletul instalat în mijlocul atelierului, zîmbește ultimul portret al maestrului, apoteoza ultimei licăriri de lumină, iar alături într-un vas se odihnesc pensulele lîngă paleta pe care cîteva tonuri uscate de culoare vibrează încă. Atmosfera atelierului e păstrată aveau încît te aștepti în orice moment să auzi vocea interlocutorului spunînd: Așteptați, maestrul vine imediat".

Voi face o rectificare asupra citatului. Ultimul autopoportret al maestrului este din 1950. Acel autoportret, de o forță și o ținută rembrandtiană, cum foarte just spune istoricul de artă Marin Simionescu Rîmniceanu într-un studiu dedicat creației lui Iser, se află la Galeria Națională.

Colecția Iser își aduce larg și foarte valoros contribuția alături de celelalte unități de acest fel, la educarea și formarea gustului pentru frumos al maselor, îmbogățirea patrimoniului nostru cultural precum și aportul real ce-l aduce culturii patriei noastre socialiste.

Colecția figurează menționată în diverse ghiduri și monografii și este cercetată în medie de circa 350-400 vizitatori anual.

O altă colecție particulară de utilitate publică, colecția M. Weinberg a cărei activitate se înscrie pe parcursul a peste 20 de ani (ea fiind pusă la dispoziția publicului încă din anul 1945, înainte de apariția Deciziei Ministeriale care guvernează această colecție publicată în Mon.Of. nr.292/1948, p.I-a), formează de asemenea o unitate muzeală mult vizitată și cercetată. Această colecție, rod al unei pasiuni și activități îndelungate (peste 30 de ani) conține în ansamblul ei aproape cea mai completă și antologică operă a marelui artist I. Iser, de a cărui prețioasă și înaltă prietenie, timp de 20 de ani, s-a bucurat fondatorul ei. Tot în patrimoniul ei artistic mai figurează încă multe opere de seamă ale altor mari artiști ca Petrașcu și Pallady, ale unor maestri ai culorii ca Ciucurencu, Maxy, Lucian Grigorescu, ale unor maestri ca: C. Ressu, J. Al. Steriadi, Schwei-

tzer Cumpăna, R.Iosif, Victor Brauner, M.E.Arnold, A. Bălțatu, M.Eleutheriade, a unei generații mai tinere ca: S.Ionescu, A.Cojan, Al.Tipoia, George Ștefănescu etc.

În mapele ce pot fi cercetate de specialiști, se găsesc lucrări de grafică incluzând și o importantă serie de gravuri. Patrimoniul ei artistic cifrându-se la peste 400 de lucrări, constituie un ansamblu cu caracteristici de adevărat muzeu. Ansamblarea lor în patru odăi se desfășoară într-un cadru format din mobilier de epocă, franceză, hispano-maură, extrem orientală, florentină, renaștere, covoare vechi din secolele XVII-XVIII din Orientul mijlociu, bronzuri, ceramică și faianță extrem orientală, Delft, franceză, cristale de Boemia, icoane pe sticlă și cloissonné-uri. Un mozaic de stiluri, pe o întindere de secole, aparținând atîtor popoare și culturi.

Această colecție datorită dragostei și abnegației cu care a fost servită a devenit în felul ei un instrument de propagarea culturii, de mare importanță, aducîndu-și contribuția alături de celelalte instituții similare la dezvoltarea gustului și cunoașterii pentru artele noastre plastice și a frumosului, acelei arte de care Schiller spune că este mîna dreaptă a naturii.

Colecția a participat cu opere din patrimoniul ei la peste 40 de expoziții organizate de Minister, Muzeul de artă al R.S. România și alte instituții din țară și peste hotare.

Datorită calității lucrărilor cuprinse în colecție și datorită activității ei, colecția figurează înscrisă în multe publicații de specialitate de peste hotare (de exemplu: "The world of learning", ce apare la Londra, "Guide the modern art in Europe" editat de "The Museum of Modern art, New York"). De asemenea și publicațiile din țară o menționează: "Muzeele din București", editat de Editura Meridiane precum și toate ghidurile despre București apărute la noi pînă în prezent. Colecția se bucură și de existența unui mic catalog-pliant, editat în anul 1965.

În prezent, respectiv începînd cu luna august 1965, colecția Weinberg a inaugurat o nouă formă de activitate pentru a populariza și mai mult o parte din valorile ei de artă mai sem-

nificative prin organizarea unei expoziții cu caracter itinerant în principalele centre culturale ale țării.

Această manifestare inițiată de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Artelor Plastice, cu sprijinul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România - Serviciul de Expoziții - contribuie din plin la educarea și îmbogățirea cunoștințelor artistice ale maselor. Astfel, colecția ajunge să împlinească certe și reale servicii de culturalizare puse în slujba unor cauze majore, unor cauze de artă, atât de mult dorite de masele largi ale poporului noastre setoase de instruire și frumos.

În cele șase orașe unde a poposit până în prezent colecția, a fost vizionată de aproximativ 25.000 de iubitori de artă.

În orașul ei de reședință - București - colecția este vizitată în medie de circa 300-350 amatori anual.

Colecția Ion Minulescu din B-dul Dr. Marinescu nr.19, București, a fost declarată de utilitate publică, prin Decizia Ministerului Artelor nr.19609 din 17 decembrie 1947, publicată în Monitorul Oficial nr.296 din 22 decembrie 1947 partea I.B.

pag.11.312. Colecția are un caracter mixt: colecția de artă și casă memorială. Conținutul ei: camera de lucru și biblioteca poetului Ion Minulescu, camera de lucru a scriitoarei progresiste Claudia Millian Minulescu, edițiile princeps, corespondență, manuscrise, material documentar în legătură cu opera și viața celor doi scriitori, precum și circa 350 exponate (sculptură și ceramică antică), sculptură în lemn și obiecte de argint din epoca feudală, artă extrem orientală, pictură, miniaturi, vase persane și stampe japoneze, artă populară românească, ceramică, icoane pe sticlă, costume vechi, pictură, sculptură, grafică, artă decorativă contemporană: Iser, Ressu, Steriadi, Arnold, Vasile Popescu, Lucian Grigorescu, Vorel, Ghiță, Bălțatu, Ciucurencu, Henri Catargi, Medrea, Han, Milița Pătrașcu, Schlosser etc.

Lucrările din colecție au participat la retrospectivile: Ressu, Iser, Vorel, Cecilia Cutzescu Storck, Ciucurencu (Berlin), Bălțatu, Vasile Popescu, M.H.Maxy.

Icoanele pe sticlă au fost reproduse pentru albumele de artă pentru străinătate.

Colecția memorială
"I. Iser"
(aspect din interior)



"Colecția M. Weinberg"
(aspect din interior)





Colectia Ion Minulescu
(aspect din interior)

UN VESTMÎNT DE LA BOIERII CRAIOVEȘTI,
RECONSTITUIT ÎN ATELIERUL DE RESTAURAREA TEXTILELOR

Corina Nicolescu

Sef de secție la Muzeul de artă al
Republicii Socialiste România

Florica Vîrjoghie

Restaurator textile la Muzeul de
artă al Republicii Socialiste
România

Recent, s-au terminat lucrările de reconstituire a unei haine de ceremonie, provenind de la mănăstirea Bistrița (reg. Argeș), ctitoria fraților Craiovești.

În colecția secției se păstrează trei catifele de mătase, țesute cu fir, deosebit de luxoase, despre care din publicațiile mai vechi, știm că provin de la mănăstirea Bistrița, de unde au fost aduse de Al. Odobescu o dată cu alte numeroase obiecte.

Semnalate în catalogul lui Gr. Tocilescu drept "covoare"^{1/} și descrise mai pe larg de Sp. Cegăneanu, sub denumirea de "covoare provenind de la Genova"^{2/}, ele au atras pînă acum prea puțin atenția cercetătorilor, întocmai ca și alte numeroase țesături similare, aparținînd tezaurului mănăstirii Putna. Cele trei bucăți de catifea serviseră în mănăstirea Bistrița ca acoperitoare de raclă și de morminte, prezentînd unele deteriorări din pricina umezelii. Starea lor a impus urgente lucrări de consolidare, pentru a putea fi manipulate și salvate pentru viitor.

Cercetarea catifelelor de origine italiană și orientală păstrate în tezaurul mănăstirii Putna, în vederea unui studiu despre costumul de curte din Moldova, în secolele XIV-XVI, a dus la descoperirea unor resturi de haine domnești, transformate ulterior în văluri de tîmplă, fețe de analog, peale de icoane etc.^{3/}. Încă de la prima vedere, s-a putut constata că două

dintre aceste catifele, au fost, la origină, vestminte de curte^{4/}. După înlăturarea căptuşelilor şi întocmirea tiparelor, după fiecare fragment în parte, s-a determinat funcţiunea lor în ansamblul hainei, procedându-se apoi, la reconstituirea într-un mulaaj de pânză. Prima bucată este o catifea de mătase tăiată (coupé) cu motivele broşate în fir de aur şi avînd pe una dintre margini cusute 26 de găitane cu nasturi poliedrici, de argint aurit, al hainei originale. După ce a fost consolidată, fragment cu fragment, ea şi-a recăpătat forma de haină, fiind expusă acum în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România^{5/}.

În prezentarea de faţă, ne vom limita la reconstituirea celui de al doilea vestmînt, dintr-o catifea albastră, care a servit ca acoperămînt al raclei Sf.Gheorghe Decapolitul, aflată în mănăstirea Bistriţa.

De formă dreptunghiulară, cu marginile neregulate (239 şi 235 cm x 161 şi 165 cm), această bucată de catifea purta pe latura inferioară o bandă de satin zmeuriu, pe care este brodată cu fir, între două druguri următoarea inscripţie slavonă^{6/}:
"ÎN NUMELE TATALUI ŞI AL FIULUI ŞI AL SFÎNTULUI DUH, EU ROBUL LUI DUMNEZEU, IO NEAGOE VOEVOD M-AM DUS LA MANASTIREA BISTRIȚA, HRAMUL PREACURATEI NASCATOARE DE DUMNEZEU ŞI AM DARUIT SFÎNTULUI GRIGORE DECAPOLITUL UN ACOPERAMÎNT ŞI UN INEL DE AUR ŞI CINE VA STRICA, SA FIE ANATEMA CU IUDA. SCRIS IN AUGUST 4 ZILE, IN ANUL 7022 (1514)". Fondul de satin al inscripţiei era în unele locuri atît de zdrenţuit, încît ştirbea chiar forma şi claritatea literelor. Inscripţia a fost desfăcută cu multă grijă de pe catifea, fotografiată pe porţiuni, şi apoi consolidată pe o pânză de suport în gherghef. Cu această ocazie, s-a constatat că ea a fost detaşată, de pe o altă bucată de catifea roşie, destinată iniţial pentru a acoperi racla Sf.Grigore Decapolitul, deteriorată prin scurgerea a trei veacuri. Apoi, această inscripţie a fost aplicată pe un nou acoperămînt, rezultat din transformarea luxosului vestmînt de catifea albastră, aflat în tezaurul mănăstirii. După unele indicii, această operaţie s-a făcut cam la începutul veacului trecut.

În urma consolidării, inscripția a devenit perfect lizibilă și se păstrează azi, ca un document important, de sine stătător, în colecțiile muzeului.

Bucata de catifea de culoare albastră închis, are fondul tăiat în două nivele și motivele broșate în fir de aur, pe alocuri formînd o c h i u r i . Prin coloritul ei este deosebit de rară, unică în țara noastră, și extrem de rar întîlnită în colecțiile marilor muzee din Italia, Franța și Anglia. Este cunoscut faptul că astfel de brocarduri de culoare albastră se produceau în cantități reduse, deoarece colorantul folosit era foarte scump, fiind preparat din "lapis-lazuli", o piatră semiprețioasă. Lățimea originală a catifelei este de 59 cm inclusiv liziera, formată din dungulițe țesute satinat, de culoare verde, nisipiu și alb fildeșiu. Motivul principal este compus dintr-un vrej, care serpuiește asimetric pe întreaga lățime a țesăturii: două rînduri de mici fleuronii gotici urmăresc de o parte și de alta linia lui sinuoasă. Din acest vrej, se desprind alternativ, pe dreapta și pe stînga, lujeri care susțin cîte o rozetă cu opt petale, în acoladă. Mijlocul rozetei este format din îngemănarea unor semipalmete lanciolate de stil musulman, constituind două tipuri de motive.

Cercetînd nenumărate materiale de același gen, în colecțiile muzeelor din Italia, Franța și Anglia sau în publicații, nu am găsit încă un exemplar similar, așa cum se întîmplă, de exemplu pentru țesăturile de la Putna. Prezența motivelor de stil oriental, îmbinate cu vrejul sinuos și rozeta proprie catifelelor italiene din a doua jumătate a secolului al XV-lea și începutul veacului următor, ne îndreptățește să-l atribuim cu probabilitate unui atelier venețian din această vreme^{7/}.

Pentru a putea ajunge la reconstituirea hainei, bucata de catifea a fost desfăcută cu multă grijă din cusăturile ce uneau fragmentele, obținîndu-se 19 bucăți. Cu acest prilej, s-au putut deosebi înădăturile recente de unele cusături originare care au fost respectate. Apoi, în funcție de desenul motivului, s-a realizat recompunerea țesăturii, pe toată lățimea și lungimea ei, și s-a reconstituit procesul de croire inițial. Întocmindu-se un tabel al dimensiunilor fiecărui fragment și o schemă a aces-

tei reconstituiri, s-a ajuns la determinarea exactă a formei, dimensiunilor și destinație fiecărei părți componente a hainei. Cu acest prilej, s-a constatat că la transformarea ei în acoperământ de raclă, s-au produs unele amputări, din fericire destul de reduse. Cu excepția fragmentului nr.16, toate celelalte bucăți și-au găsit perfect funcția, într-o reconstituire realizată cu ajutorul unui mulaaj la scară reală. Această bucată (lț. 59 x lg. 21 cm) suplimentară, a avut probabil un rol accesoriu, folosind drept suport al unui guler de blană, așa cum apare în tablourile votive, din această vreme. Fiecare fragment a fost consolidat, în gherghef, pe o pânză de suport; unele lipsuri au fost completate din bucata menționată, iar altele din catifea de mătase simplă, de o nuanță apropiată. Veșmîntul obținut este amplu, căzînd în falduri bogate spre poale, datorită celor patru clini laterali. Ele au mînele strimte și lungi, cu o despicătură de 27 cm. sub cusătura umărului, prin care se scoteau mîinile, atîrnînd spre spate. Acest tip de vestmînt adoptat la curtea bizantină din vremea Paleologilor, sub influența costumului oriental, a fost folosit frecvent în Moldova în secolele XV-XVI numai în costumele domnițelor, boierilor și jupînițelor^{9/}. În Țara Românească el apare în costumele domnești, din tablourile votive din biserica episcopală de la Argeș^{10/}. Un tip similar de croială a mîneții este folosit în costumele turcești din secolele XIV-XV păstrate în colecția Secției de artă veche românească^{11/}, ca și în Muzeul Topkapi-Seray din Istanbul^{12/}.

Pe cînd catifeaua celui dintîi vestmînt prin ornamentația sa se situează către mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al XV-lea, caftanul prezentat este ceva mai tîrziu. Catifelele de acest gen aparțin mai ales sfîrșitului veacului al XV-lea și începutul secolului următor.

O ultimă problemă care socotim că trebuie pusă în discuție este aceea a persoanei căreia i-a aparținut acest caftan.

Valoarea deosebită a lui, datorită rarității coloritului și bogăției ornamentelor de fir de aur, somptuozitatea croelii și încadrarea în timp, ne îndreptățește ipotetic să-l atribuim chiar lui Neagoe Basarab, care, susținut de frații săi, a devenit Domnul Țării Românești (1512.1521) și a rămas prin daniile sale tot timpul strîns legat de ctitoria de la Bistrița.

N O T E

- 1/ Gr.Tocilescu, Catalogul Muzeului Național de Antichități, București, 1900, p.103, nr.14-15.
- 2/ Sp.Cegăneanu, Obiecte bisericești, București, 1911, p.51-53, fig.22, 23, 24.
- 3/ Corina Nicolescu, Date cu privire la istoria costumului în Moldova, Sec. XV-XVI. Studii și cercetări de istoria Artei, 1956, III, nr. 3-4, p.68, fig. 6, 7, 8.
- 4/ Corina Nicolescu, Studii asupra tezaurului restituit din U.R.S.S., 1958, p.137, fig. 26-28.
- 5/ Corina Nicolescu, Fl. Vîrjoghie, Cercetarea și restaurarea țesăturilor în cadrul Muzeului de Artă al R.P.R., "Revista Muzeelor", nr.1, 1964, p.67-70, fig. 1-5.
- 6/ Al.Elian, H.Chircă, C.Bălan, O.Diaconescu, Repertoriul inscripțiilor medievale, Orașul București, București, 1965, p.735, nr.1096.
- 7/ Antonio Santagelo, Tessuti d'Arte italiani dal XII-e - XVIII secole, Milano, 1959, p.41, fig.XXXVI.
- 8/ Tablourile votive păstrate în pictura murală din biserica episcopală de la Argeș, reprezintă pe Neagoe și familia sa purtând astfel de haine de brocard, căptușite cu blană, avînd un guler de blană lat, care cade peste umeri.
- 9/ Corina Nicolescu, Fl.Dumitrescu, Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV-XVI. Costumul în epoca lui Stefan cel Mare. Studii și Cercetări de Istoria Artei, 1957, IV, nr. 3-4, p.112, fig.4, fig.15, 16, 23, 25, 26.
- 10/ Hainele purtate de Marcu și Petru din picturile murale din biserica episcopală de la Argeș, au croiala similară cu aceea reconstituită.
- 11/ Corina Nicolescu, "Les tissus orientaux dans les Pays Roumains", comunicare în manuscris pentru I-ul congres de studii sud-est europene din 21-29 august, 1966, de la Sofia.
- 12/ Tahsin Öz, Turkish textiles and velvets, Ankara, 1950, p.23, p.45, pl. I-IV.

Acoperământul raclei
moaștelor Sf. Grigore
Decapolitul, înainte
de restaurare



Fragmentele descompu-
se, reconstituirea me-
trajului



Caftanul reconstituit

DIAGNOSTIC ȘI TRATAMENT LA TABLOUL "RĂSTIGNIREA"
ATRIBUIT LUI SCOREL ^{x)}

Elena Urdăreanu

Restaurator specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialiste
România

Tratamentul clinic la care tabloul intitulat "Răstignirea" atribuit lui Scorel a fost supus, a avut în vedere două obiective de importanță capitală: în primul rând, stagnarea procesului de evoluție a maladiei grave de care era cuprins cu remedierea degradărilor cauzate de aceasta și în al doilea rând, readucerea operei de artă la forma sa originală prin îndepărtarea repictărilor.

Examinarea prealabilă pentru diagnosticarea cazului pe baza căruia s-au stabilit și cauzele determinante, a inclus și utilizarea unor procedee bazate pe științele exacte care au confirmat și obiectivat concluziile specialiștilor, reducând pînă la eliminare coeficientul de relativitate, care în mod firesc este presupus într-o apreciere subiectivă.

Este îndeobște cunoscut faptul că riscurile restaurării unui tablou sînt total evitate dacă studiul pre-operatoriu îmbrățișează totalitatea aspectelor oferite de cazul în speță, cu utilizarea tuturor procedeelelor pe care tehnica contemporană le pune la dispoziție. Eficiența lor metodologică se concretizează în aceea că facilitează stabilirea diagnosticului, care la rîndul său condiționează un tratament eficace.

Tabloul "Răstignirea" atribuit lui Scorel prezenta deci două importante caracteristici maladive.

^{x/} Elena Urdăreanu: Diagnostic și tratament la tabloul "Răstignirea" atribuit lui Scorel; Revista Muzeelor nr.1/1967.

- În primul rând, desprinderea straturilor de culoare și grund de pe suport.

- În al doilea rând, urmele evidente și de mare suprafață ale unor intervenții de restaurare. Le menționăm la plural pentru că s-a observat și s-a confirmat de altfel prin examenul cu raze ultraviolete, că era vorba de cel puțin două intervenții, una din ele fiind de dată mai recentă. Între acestea, se interpunea unul sau două straturi de verni. În procesul de lucru, prin descoperirea mai multor feluri de chit, s-au stabilit însă trei contribuții restauratorice.

O serie de documente fotografice obținute înainte de începerea tratamentului, au consemnat, pentru mărturie, stadiul alarmant la care ajunsese evoluția bolii. Pe întreaga suprafață a tabloului, stratul de pictură și cel de grund erau detașate de pe suport, formînd numeroase ridicături cu direcție verticală, conforme fibrei lemnului care forma suportul tabloului respectiv. Fragmentele detașate aveau tendința evidentă și urgentă de desprindere și pierdere, ceea ce de altfel se întîmplase cu unele din ele, pînă ce tabloul să fi fost achiziționat de muzeu, fenomen ce s-a evitat însă, prin păstrarea și manipularea lui numai la poziție orizontală.

Cauzele care au dus la neaderența celor două pelicule (pictura și grundul) de suport s-au explicat, pe de o parte, prin slăbiciunea congenitală a suportului, generată de însăși structura lemnului care, o dată cu destinarea sa ca suport de pictură, nu a fost supus unui tratament special care să-i micșoreze sensibilitatea la umiditate, iar pe de altă parte, prin prezența în viața tabloului a unor condițiuni climatice care au favorizat modificările volumetrice ale lemnului. S-ar adăuga la aceasta și existența unui parchetaj nereglementar, a cărui suprafață de acoperire și încliere depășea cu mult limita care să permită o mișcare lentă și naturală a fibrei lemnoase, fapt ce a dus și la deformarea și crăparea panoului, suprafața de încliere forțînd în același timp și contracția lemnului care a provocat implicit detașarea straturilor de culoare și grund, ca și influența nefavorabilă a unor straturi groase de verni, adăugate pe suprafață cu prilejul vechilor restaurări care au exercitat

o tracțiune favorizantă dezlipirii straturilor menționate. Acțiunea lor s-a manifestat și independent în locurile unde lemnul a fost inactiv, trăgând ușor numai un strat superficial al peliculei de culoare. Tratatamentul s-a concretizat în introducerea unei substanțe adezive, suficient de stabilă, care să reînnoiască coeziunea dintre suport și grund și între grund și stratul de culoare, asigurându-se astfel conservarea operei pentru încă o perioadă îndelungată.

Tot în același scop, vechiul parchetaj a fost înlocuit cu unul care să angajeze minimul din suprafața panoului, cu îndreptarea și încleierea prealabilă a sa.

Nu rareori se întâmplă însă în restaurare, ca unele operațiuni să fie corelate într-atât încât rezolvarea uneia să fie condiționată de cealaltă. Acesta a fost cazul consolidării stratului de culoare de la tabloul atribuit lui Scorel, operație ce s-a putut desfășura independent numai până la un punct, definitivarea sa fiind împiedecată de straturile groase de verni adăugate la restaurările anterioare. Rolul negativ al acestora în procesul de refixare pe suport a straturilor ridicate, se exercita prin blocarea rețelei de cracheluri, singurele locuri prin care ar fi fost posibilă pătrunderea substanței adezive sub ridicăturile subțiri și foarte delicate.

Iată, așadar, că îndepărtarea acestor straturi străine se impunea în primul rând și de urgență, din motive de remediere și securitate, conjugate cu cel de-al doilea imperativ impus de studiul istoric și estetic al picturii originale.

Sub forma existentă, tabloul nostru se făcea purtător al unui întreg balast de intervenții străine - binevoitoare probabil dar nu suficient de competente - iar analiza lui construită pe elementele substituite putea foarte ușor să ducă la concluzii eronate.

Operațiunea fiind însă una din cele mai delicate, stabilirea și măsurarea exactă a întinderilor degradărilor aflate dedesubt intra, dintru-început în mod obligatoriu, în fișarea preoperatorie a tabloului respectiv.

Studiul amănunțit efectuat cu ochiul liber și unele mijloace de mărire, a stabilit coordonate care justificau cau-

ze și efecte ale repictărilor existente și anume:

- Sub repictare, stratul original avea numeroase cojituri, unele chituite altele nechituite în prealabil, fapt ce indica cronicitatea fenomenului de desprindere.

- Repictările și verniurile colorate modificau optica coloristică sau mai exact, falsificau valorile și tonurile originale.

- Înainte de repictare, tabloul a fost excesiv curățat. Mai mult chiar, pentru că curățirea s-a făcut înainte de a se fi consolidat ridicăturile fine de culoare provocate pe linia crachelurilor, fragmente minuscule de pictură au fost și ele eliminate. Detaliile fotografice făcute înainte de începerea tratamentului au înregistrat nenumărate și foarte mici cojituri de culoare, vizibile și prin straturile de verni colorat, mai ales în zonele de culoare deschisă. Fenomenul este frecvent și întotdeauna prezența unor false verniuri colorate, sugerează și confirmă până la urmă și prezența unor degradări ascunse rezultate dintr-o excesivă și incompetentă curățire a picturii, rolul lor principal fiind acela de a înlocui patina și verniul original distruse.

Ceea ce nu a putut însă stabili cu precizie ochiul, din cauza chiturilor nivelate pe pictura din jur și acoperită apoi cu un strat de culoare, contopit optic cu restul sub tonalitatea maronie a verniurilor colorate, era suprafața exactă a porțiunilor lipsă din pictura originală.

În această problemă, contribuția examenului radiologic a fost indispensabilă și datele furnizate, concludente. La solicitările acestei metode de investigație, tabloul nostru a răspuns cu exactitate, confirmând opiniile prestabilite și menționate mai înainte.

În afară de faptul că radiografia a consemnat urmele unor vechi ridicături ale stratului pictural, care, nefixate la timp de suport, au căzut și au fost apoi înlocuite cu chit sau cu re-pictarea restauratorului, confirmând ca recidivă maladia ce a făcut obiectul principal al tratamentului desfășurat în atelierul nostru, a informat în plus și despre prezența multor zgî-

rieturi și cojituri intenționate și impulsiv dirijate pe anumite porțiuni ale compoziției, respectiv pe trupul lui Christ și cele două embleme aflate în colțurile de jos ale tabloului, aducând astfel mărturia unui accident determinat de evoluția sentimentelor religioase și personale.

Existența, localizarea și dinamica acestor zgîrieturi, ca indiciu preliminar de studiu, sînt în măsură să conducă pe o rută mai precisă cu minimum de tatonări o eventuală anchetă științifică.

Consemnînd această dată ca un rezultat al cercetării de laborator, nu o comentăm aici decît ca pe una din cauzele care au determinat repictarea tabloului original. În privința atributului său de mărturie istorică, ne îngăduim să-l propunem atenției colegilor noștri muzeografi și istorici de artă.

Lectura radiografică a mai stabilit de asemenea și faptul că repictarea a modificat în mică măsură liniile compoziționale, înregistrîndu-se anumite porțiuni, reduse într-adevăr, mici deviații ale liniei desenului (la cruce, brațele lui Christ, giulgiul de pe trupul său, mîinile celorlalte personaje etc.).

Intervenția cea mai flagrantă pe care restauratorul și-a permis-o, s-a localizat așa cum am văzut la figura lui Christ, care de altfel, în forma sa restaurată nu se integra în caracteristicile celorlalte figuri din compoziție ca și la cele două embleme. Aceste embleme ale tabloului au fost punctele vizate și ca atare, cel mai grav deteriorate, ceea ce a determinat pe restaurator să le compună din nou. În ce măsură el a respectat identitatea și caracteristicile lor, s-a putut stabili tot prin radiografie, dat fiind lizibilitatea acelor puține elemente componente comparative rămase. Mai tîrziu, după degajarea lor, s-a putut desluși clar aceste cîteva mici fragmente care ne îndreptățesc să credem că restauratorul a intenționat și a căutat să reconstituie emblemele originale.

Ceea ce a mai evidențiat radiografia, a fost existența în jurul emblemelor a unor elemente floral-decorative ce le înconjoară sub forma unor ghirlande, elemente pe care restauratorul sau poate, prin intermediul său, beneficiarul tabloului, nu le-a acceptat și le-a acoperit complet.

Îmbogățirea documentării cu toate aceste cunoșcute, a permis începerea acestei deosebit de dificile și delicate intervenții care este îndepărtarea repictărilor și a verniurilor false.

Probele prealabile - ce se impun de altfel cu titlu obligatoriu în orice operație de curățire a picturilor - prin care s-a stabilit atât procedeul de lucru cel mai corespunzător, care să asigure securitatea picturii autentice, cât și soluțiile adecvate naturii verniurilor și liantului din culorile stratului de repictare care să acționeze rapid și eficace asupra lor fără să atingă substraturile originale, au avut și caracterul unor sondaje preliminare de verificare și confruntare cu toate datele dinainte stabilite.

Rezultatele operațiunii de degajare a stratului original de pictură, au coincis cu prevederile noastre și ele au înregistrat următoarele câștiguri pe plan de conservare, restaurare și studiu și anume:

- Posibilitatea de a definitiva operațiunea de consolidare a stratului pictural și a stratului de grund.
- Anularea unuia din factorii care contribuiau la evoluția procesului de desprindere a acestor straturi.
- Dezvăluirea limitelor reale de degradare.
- Descoperirea unor caracteristici de factură artistică și recâștigarea varietății coloristice originale, cu tendință monocromatică sub tonalitatea galben-brună a verniurilor false.

În ciuda faptului că pictura își pierduse integritatea, că ea fusese excesiv curățată, cu porțiuni de culoare lipsă, rămâne incontestabil faptul că eliminarea elementelor străine care împiedecau citirea corectă a picturii originale, sporește coeficientul de exactitate a documentului (în cazul nostru însăși pictura) atât de necesară în studiul referitor la veridicitatea atribuirii sale.

Anume elemente compoziționale care au condus la atribuirea actuală, și-au forțat prezența chiar și în stadiul ante-restauratoric (din 1965-1966). Ele aminteau o serie de caracteristici ale compozițiilor lui Scorel ca de pildă: o anume proporție în

construirea personajelor, expresivitatea mișcărilor și atitudinilor cu o anume fluentă și dinamică, drapajul fluturînd, modelat pe trupuri, o oarecare lipsă de individualizare a fețelor ce conferă acestora un ușor caracter de mască, o delicateță a conformației mîinilor cu o gestică caracteristică, poziția picioarelor într-o pășire ușor fandată, similitudini de peisaj ce merg pînă la o identitate la unele elemente ca de exemplu zidul stîncos din stînga fundalului, care se repetă într-o poziție mai frontală într-un "Portret de bărbat" al lui Scorel aflat la Muzeul din Berlin etc.

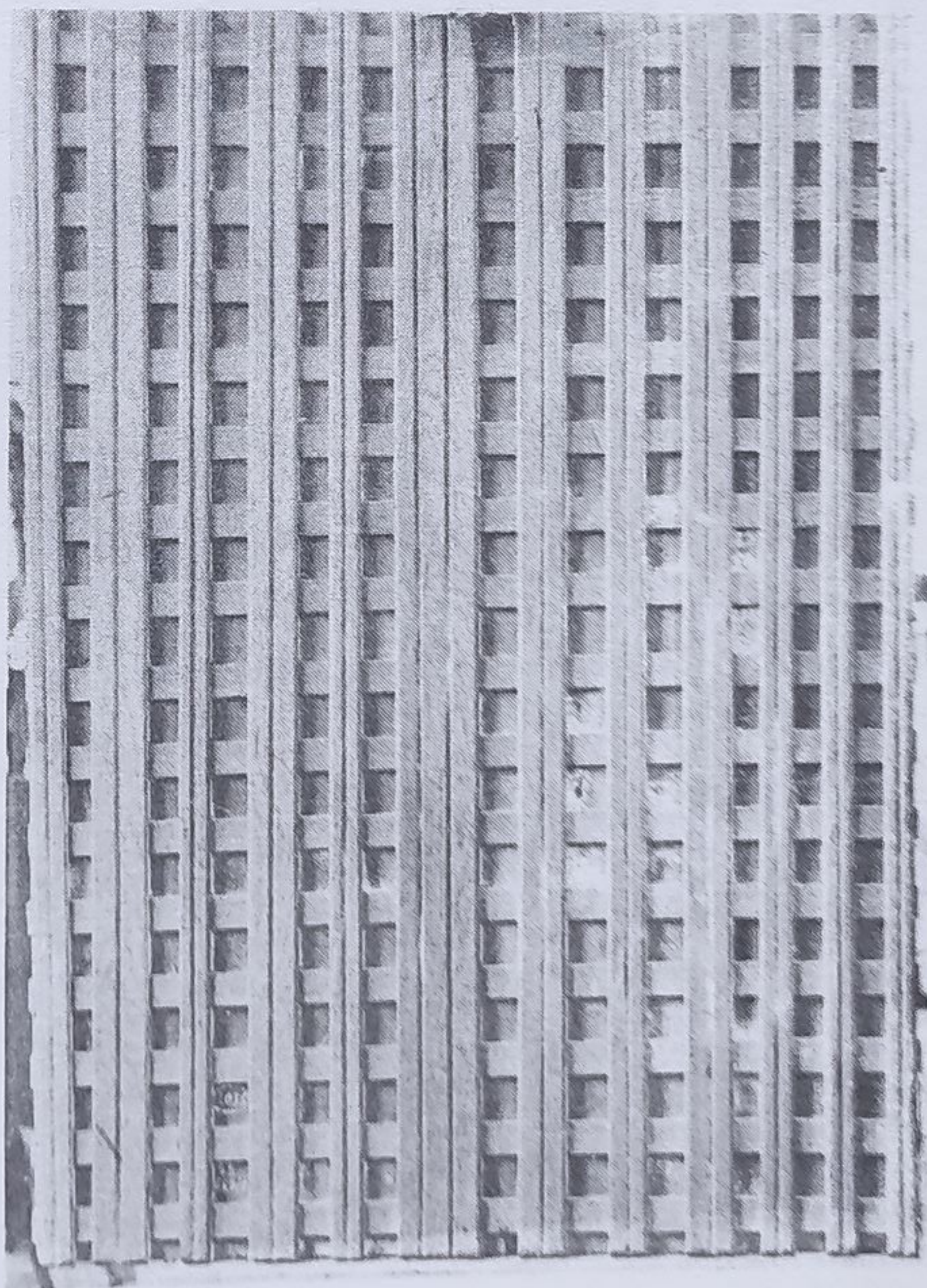
Dispariția straturilor suprapuse în restaurările anterioare, ușurează sesizarea și a altor caracteristici care au calitatea, după părerea noastră, de a corobora paternitatea lui Scorel, ca de exemplu, dozajul luminii și rolul ei în construcția și compunerea tabloului, sensibilitatea pentru lumină și tonurile valorate, fluenta și generozitatea tușei (acuzată și în radiografie), transparența pigmentului etc.

Forma sub care tabloul se înfățișează la sfîrșitul tratamentului, în care contribuția restauratorului nu se poate depista decît în zonele retușate, respectiv în limita strictă a cojiturilor de culoare, va putea oferi cercetătorilor și istoricilor de artă un teren precis și solid de studiu pentru stabilirea definitivă a paternității sale.



Jan van Scoorel (atribuit). "Răstignirea".
Galeria Universală. Ansamblu înainte de restaurare

Jan van Scoorel (atribuit) "Răstignirea".
Galeria Universală.
verso = parchetajul înainte de restaurare



Jan van Scoorel (atribuit) "Răstignirea".
Galeria Universală. Detaliu la lumină directă după restaurare



Jan van Scoorel "Răstignirea".Galeria U-
niversală. Detaliu la
lumină directă după
restaurare



Jan van Scoorel (atribuit) "Răstignirea" Galeria Universală
Ansamblu după restaurare

RESTAURAREA UNEI SCULPTURI DE GRESIE SILICIOASA :
ANONIM-LEU. (Nu s-a stabilit încă epoca; incert ca origine.)

Gheorghe Vartic

Restaurator specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialiste
România

Sculptura care a necesitat intervenția noastră de restaurare, este o sculptură căreia nu i s-a precizat încă originea și epoca. Ea reprezintă un leu așezat. Roca din care e constituită este o gresie silicioasă, având câteva incluziuni detritice silicioase și fiind pigmentată într-un brun-roșcat închis neuniform, cu oxizi de fier (hematit - Fe_2O_3 și limonit - $2\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$). Porozitatea suprafeței geometrice este de asemenea neuniformă, ea variind de la un fragment la altul, și, chiar, în cadrul aceluiași fragment. Porozitatea în casură este mult mai accentuată. Variația porozității se datorește pe de o parte manierei de prelucrare a suprafeței sensibile, iar pe de altă parte condițiilor diferite de conservare, în timp, a fragmentelor. Acolo unde suprafața plastică este șlefuită și lipsită de fisuri și microfisuri, porii sînt parțial colmatați. În cazul suprafețelor agitate, fisurate, cu faze eterogene și acolo unde apa a putut fi reținută un timp mai îndelungat, porozitatea crește treptat, datorită degelificării bioxidului de siliciu hidratat. Acest fenomen a determinat și diversificarea cromatică a roci.

Sculptura a fost spartă în două fragmente mari și într-un număr de șase fragmente mai mici. Ea prezintă câteva lipsuri destul de apreciable din punct de vedere al volumului, totuși neesențiale pentru aspectul general al lucrării.

Înainte de a fi restaurată, necorespunzător, cu ciment, fragmentele au fost conservate în medii diferite, fapt evidențiat de colmatarea neuniformă a porilor din casura fragmentelor.

Restaurarea incompetentă inițială prezintă trei defecte fundamentale și anume:

1. Bi oxidul de siliciu hidratat prezentînd un avansat grad de desorbție, gresia a devenit extrem de fragilă; compactitatea și duritatea cimentului fiind diferite față de cele ale gresiei, compuşii chimici ai primului prezentînd fenomenul de contracție la uscare și formînd un sistem, printre altele, și microfisurat, au antrenat particulele de gresie cu care a venit în contact, determinînd o nouă fisurare și desprindere a fragmentelor sculpturii.

2. Din cauza comatării porilor de pe suprafața sensibilă a lucrării (formîndu-se în felul acesta o crustă mult mai dură) aderența cimentului, care acoperea o bună parte din detalii, a fost mult sporită, fapt care a creat dificultăți suplimentare în îndepărtarea lui.

3. Folosirea cimentului în restaurare a creat un aspect inestetic sculpturii.

Problematika ridicată de această situație se referă la patru aspecte:

1. Înălăturarea stratului de ciment de pe fragmente.
2. Tratarea gresiei pentru a-i conferi însușiri, dacă nu egale, cel puțin apropiate de cele inițiale.
3. Asamblarea fragmentelor.
4. Chituirea zonelor lipsă.

1.- Înălăturarea stratului de ciment de pe fragmente

Această operație a putut fi realizată folosindu-se metode mecanice, acolo unde stratul de ciment era mai gros și unde rezistența gresiei suporta astfel de intervenții. Acolo unde aceste două condiții nu erau îndeplinite s-a recurs la o metodă de coroziune chimică. În acest caz a fost necesar să se aibă în vedere, pe de o parte, posibilitățile de corodare ale cimentului, iar pe de altă parte preservarea gresiei de acțiunile agresive ale factorului corodant.

Coroziunea cimentului poate fi realizată pe mai multe căi prin fenomene de absorbție și adsorbție, gazoasă ori lichidă,

care provoacă fie formarea unor geluri lipsite de rezistență mecanică provenite din componenții hidratați ai cimentului întărit, fie precipitări din substanța agresivă care se suprapune pe gelurile din ciment, ori provoacă fenomene de expansiune care distrug cimentul datorită presiunii de cristalizare. Ori care din aceste mijloace de coroziune prezintă mai multe inconveniente și anume: desfășurarea lentă și necontrolabilă în timp a procesului și pericolul de a se extinde acțiunea corozivă și asupra materialului component al sculpturii.

Mai există posibilitatea de dizolvare completă a cimentului cu ajutorul unor acizi anorganici tari. Am considerat, atît din punct de vedere al acțiunii asupra cimentului, al păstrării integrității lucrării cît și al duratei și controlului operației că utilizarea moderată și prudentă a unor acizi tari poate da cele mai bune rezultate. Intr-adevăr, cimentul, care n-a putut fi înlăturat prin mijloace mecanice, a fost progresiv dizolvat pînă la suprafața sensibilă a sculpturii. Acest fapt a fost posibil - și ușurat în mare măsură - datorită materialului constitutiv al lucrării - gresia silicioasă - care a permis folosirea unor substanțe corodante puternice. În cazul unei gresii calcaroase, sau argiloase și în general în cazul unor roce constituite din carbonați, acest procedeu ar fi fost, în mod sigur, fatal sculpturii.

2.- Tratarea gresiei

S-a arătat mai sus că sculptura respectivă avînd condiții de conservare inadecvate, iar fragmentele fiind păstrate în medii diverse, acestea au suferit modificări nu numai din punct de vedere al aspectului ci și a structurilor intime, fapt care a determinat o puternică și, în același timp, inegală fragilizare.

Asamblarea ei în această situație, indiferent de mijloacele folosite n-ar fi dat rezultate satisfăcătoare. Era necesar ca masa grăunțoasă și cu o aderență precară a nisipului din gresie să fie cimentată din nou cu o substanță care să dea o rezistență apropiată de rezistența inițială a roci, să nu

modifice textura și volumul materialului respectiv, să fie inertă din punct de vedere chimic atât față de materia sculpturii cât și față de alte substanțe, să nu se altereze în timp și să nu influențeze cromatică lucrării, să reziste variației provocate de factorii climaterici și să colmateze bine porii de pe întreaga suprafață, să ofere posibilități optime de adeziune a acesteia și să permită o asamblare trainică a fragmentelor.

În alegerea unei astfel de substanțe s-a avut în vedere, printre altele, și experiența anterioară din cadrul atelierului nostru. Astfel, rășinile epoxidice, folosite de relativ, multă vreme de către noi îndeplinesc aproape toate aceste condiții. Singurul inconvenient constă în faptul că, prin tratarea cu astfel de rășini se determină o modificare a tonalității gresiei respective, aceasta devenind mai profundă, fenomen ce se produce neuniform în funcție de porozitate. Astfel, acolo unde porii sînt colmatați, fenomenul are un caracter mai puțin accentuat, spre deosebire de zonele cu pori deschiși, cu fisuri sau microfisuri - unde roca primește o tonalitate mai profundă, creînd senzația că a fost umectată. Este adevărat că polimetaacrilatul de metil nu modifică aspectul cromatic superficial, - fiind incolor și transparent - și avînd o rezistență bună la îmbătrînire, dar din punct de vedere al rezistenței mecanice și îndeosebi din punct de vedere al adhezivității dă rezultate mediocre. Folosirea lui exclude utilizarea ulterioară a cleiului epoxidic de care nu aderă. Considerentele de mai sus au impus întrebuințarea rășinii epoxidice, mai ales că fenomenul modificării tonalității rocei poate fi atenuat - fără a fi îndepărtat total - printr-un tratament ulterior cu diverși solvenți organici. O prudență deosebită se impune privind excesul de rășină epoxidică, care trebuie înlăturat pentru a se evita o aparență vitroasă a suprafeței. Important de reținut este faptul că prin acest mijloc s-a restituit materialului constitutiv al sculpturii însușiri pe care le pierduse, însușiri de astă dată nereversibile decît în condiții extrem de vitrege. Aceste însușiri sînt asemănătoare și nu identice cu cele inițiale. Crusta epoxidică formată are un dublu rol: pe de o parte asigură rezistența mecanică, iar pe de altă parte protejează lucrarea

de un eventual atac a unor agenți agresivi fizici, chimici sau biologici.

3.- Asamblarea fragmentelor

Procesul de asamblare a fragmentelor, cu toate lipsurile semnalate din masa rocei, nu a prezentat nici un fel de dificultate. Acestea au fost lipite între ele cu adeziv epoxidic, folosindu-se procedeele și rețeta clasică. Așa după cum se știe, cleiurile epoxidice oferă o adezivitate, în general, satisfăcătoare și, în cazul gresiei silicioase respective (tratată anterior), bună. Lipirea s-a realizat cu atât mai bine cu cât roca a fost impregnată în prealabil cu rășină epoxidică.

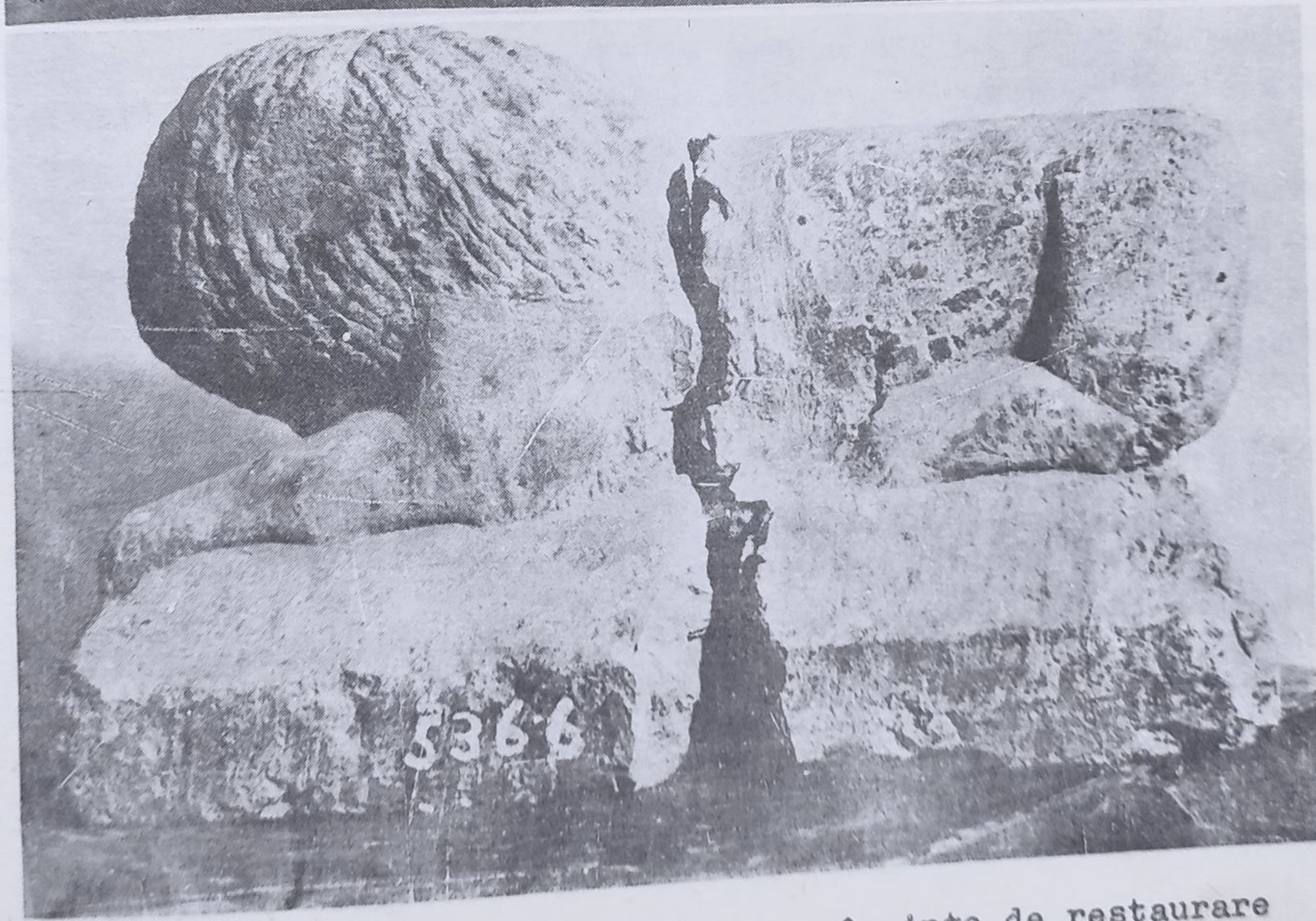
4.- Chituirea zonelor lipsă

Operația de chituire nu a prezentat probleme speciale, utilizându-se ca liant tot rășini epoxidice și diferențiindu-se de alte chituri doar prin materialul de umplură folosit, astfel ca nuanța chitului durificat să fie apropiată de aceea a gresiei silicioase din care este făcută sculptura. În acest sens, s-au întrebuintat diverși oxizi de fier, oxid de zinc și ciment pulbere în proporții adecvate tonului dorit. Zonele chituite au rămas neutre din punct de vedere al sensibilității plastice, ele diferențiindu-se moderat, ca aspect și cromatică, de restul sculpturii. Casurile sînt evidențiate printr-o ușoară diferență de nivel între suprafața rocei și cea a chitului, aceasta din urmă fiind mai retrasă față de prima.

Trebuie subliniat în chip deosebit că, pe lângă informarea teoretică, toate etapele de restaurare au fost precedate de numeroase epruvete pe material neutru.

S-a ocolit prezentarea oricărei rețete sau a oricăror procedee în măsura în care excluderea numirii procedeeelor ar fi afectat claritatea expunerii. S-a urmărit sublinierea unor probleme de principiu și metoda care să evidențieze faptul că, în restaurarea de sculptură, ca de altfel în orice proces de restaurare, fiecare material, și chiar în cadrul aceluiași grup de materiale în care fiecare substanță are caracteristici fizico-chimice și mineralogice distincte, impune o corelare strictă a datelor obiective cu o metodologie corectă, în vederea respectării principiilor care guvernează munca de restaurare.

Anonim. "Leu" - înainte de restaurare



Anonim. "Leu" - înainte de restaurare

Anonim. "Leu" - după restaurare



Anonim. "Leu" - după restaurare

STUDIU COMPARATIV ÎNTRE LUCRARILE "EVREUL CU CAFTAN"
DE LA MUZEUL DE ARTA DIN CLUJ ȘI CEL DIN BUCUREȘTI
ISCALITE "GRIGORESCU" x/

Pia Vera Anastasiu

Restaurator specialist la Muzeul
de artă al Republicii Socialiste
România

Existența pe lângă Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a unei Secții de restaurare organizată după criteriile științifice, permite, în afara lucrărilor de restaurare și efectuarea de studii privind autenticitatea diferitelor lucrări existente în patrimoniul muzeelor din țară cât și a celor oferite spre achiziționare.

Dintre studiile efectuate în ultima vreme, voi prezenta rezultatele cercetărilor efectuate asupra tabloului "Evreul cu caftan" care a figurat în expunerea Secției de artă națională a Muzeului de artă al R.S. România ca un original Grigorescu^{1/}.

După înapoierea tezaurului din U.R.S.S., în care se găsea și originalul "Evreul cu caftan" al lui Grigorescu, tabloul ce fusese expus în Secția de artă națională a Muzeului de artă al R.S. România, a fost împrumutat Muzeului de artă din Cluj, drept o replică.

Tabloul existent în prezent la Cluj, a fost adus în Secția de restaurare pentru a i se remedia degradările suferite.

La studiul preliminar s-a constatat că tabloul a suferit pierderi ale stratului de culoare, în special în partea de jos. Aceste pierderi au fost înlocuite cu chit, apoi retușate incorect, retușurile depășind cu mult limitele chitului.

x/ Pia Vera Anastasiu: Studiu comparativ între lucrările "Evreul cu caftan" de la Muzeele de artă din Cluj și București, iscălite "Grigorescu", Studii și cercetări de istoria artei, nr.2/1966.

Pe acest strat nou de culoare, străin de restul tabloului, există iscălitura, fapt care demonstrează în mod evident că nu putea să fie făcută de Grigorescu. Aceasta explică și lipsa ei de spontaneitate spre deosebire de iscălitura tabloului din Tezaur.

Ca atare s-a impus o analiză atentă a tabloului pentru a se constata dacă este original sau nu.

Analiza s-a efectuat pe baza confruntării în special a celor două tablouri "Evreul cu caftan".

Intrucât cercetarea elementelor suport și grund nu au putut furniza argumente contra autenticității - deoarece atât Grigorescu cât și autorul acestei lucrări, au folosit pânză gata preparată, cumpărată din comerț - studiile s-au canalizat spre stratul pictural.

Acesta oferă deosebiri ce nu pot fi puse pe seama unei replici, fiindcă o replică este tot rezultatul unui proces de creație. Spiritul creator al marilor artiști îi împiedică să execute copii propriu-zise.

Micile schimbări ce se petrec într-o replică nu afectează cât de puțin calitățile fundamentale de desen, culoare, valoare, pastozitate și pensulație ale pictorului.

Deosebirile sesizate în tablourile respective sînt cu totul de alt ordin. Odată alăturate, este izbitoare diferența calitativă a culorii la care bine înțeles contribuie și pastozitatea.

Pasta mai bogată și succulentă, cu nuanțări sensibile legate de volumul și planul căruia îi dă viață, precum și de materia ce o reprezintă, a tabloului provenit din tezaur, nu este nici pe departe egalată de culoarea lucrării împrumutată Muzeului de artă din Cluj. Pasta acestuia din urmă este mult mai săracă și în ceea ce privește materia ei propriu-zisă, precum și în ceea ce privește redarea materialității volumelor.

De altfel culoarea nu este nici destul de judicios nuanțată, nuanțarea nefiind legată de planul perspectivă, așa cum Grigorescu făcea în opera sa.

Dacă privim atenți construcția capului, observăm că el prezintă un "raccourci" în ambele tablouri, care "raccourci"

este corect executat în tabloul din tezaur, spre deosebire de celălalt.

"Raccourci-ul" nu înseamnă numai o descreștere a volumelor pe o singură direcție, ci presupune și îngustarea lor; ori, fruntea personajului se micșorează pe înălțime, pe lățime păstrind o proporție ca și când ar fi văzută din față. De asemenea, maxilarul personajului nu este destul de puternic reliefat, așa cum trebuie să fie în raccourci-ul de față, în care el constituie primul element pe care cade privirea. Trebuie să reamarcă că aici nu mai este vorba de desen prin contur pur, ci intervine desenul prin valorație. Tonurile închise de umbră trimit maxilarul pe un plan mai profund. Normal, ar fi trebuit să cadă mai multă lumină pe el judecând după distribuția luminii pe restul figurii. Alte greșeli de desen sînt datorate accentuării blicurilor și a semi-umbrelor. Intre planul tîmplei și al frunții se formează un unghi prea accentuat, datorită tonurilor mai închise de semi-umbră după tîmplă. De asemenea, blicul ce ar trebui să marcheze proeminența arcadei-zigometice este pus mai jos decît ar fi normal. Accentele de lumină după pleoapă și ureche sînt puternice față de celelalte tonuri din jur. Aceasta ne arată că ele au fost preluate după original fără discernămint și au fost accentuate sau diminuate fără a ține cont de volum.

Defectuoșitatea de desen, prin acuzarea tonurilor de semi-umbră în raport cu tonurile din jur, se concretizează și pe bustul personajului, provocînd o fărâmițare și minimalizare a volumului.

Din punct de vedere al culorii, compararea dă la iveală nuanțarea defectuoasă a tonurilor, care produc fie o uniformizare a planurilor fie o inversare a perspectivei planurilor, prin întrebuintarea tonurilor mai reci în primul plan, față de tonurile mai calde din planul doi.

Astfel, tonul mai rece de pe gît îl face pe acesta să nu-și păstreze planul respectiv de apropiere față de privitor, așa cum este în lucrarea din tezaur. Căciula, părul, umbrele caftanului, au tonuri foarte apropiate, de unde plasarea lor pe același plan. Diferența de valoare între aceste tonuri și

fond este foarte redusă și are ca rezultat o sărăcire a volumului, pînă acolo că acesta apare ca o continuare a fondului, nici decum separat de acesta printr-o pătură de aer.

Aceeași apropiere de tonuri, deci și de planuri, o constatăm între tonurile depe frunte, pleoapa ochiului și nas.

O tendință spre aplatizare prezintă și obrazul, unde tonurile mai deschise, în loc să marcheze anumite proeminente ale formei nu fac decît să fărâmițeze suprafața.

Extinzînd studiul și asupra trecerilor între diferitele planuri și materii, vom observa că trecerea de la față la păr, trecere care în realitate se face pe nesimțite, aici se produce brusc printr-o linie destul de tranșantă, iar în momentul în care autorul a încercat să țină cont de această trecere, între obraz și perciune, tonul de semi-umbră folosit formează o adîncitură în plan.

Dacă observăm în general trecerile între planuri la Grigorescu, vom vedea o alternanță între trecerile lente și bruște în_cît să avantajeze o cît mai justă redare a volumului și să sugereze plasarea lui în spațiu. Exemplu, trecerea bruscă dintre nas și fond, căciulă și păr și trecerea de la ureche la păr, față de altele mai lente.

La autorul tabloului studiat, această armonie între trecerile bruște sau lente nu este înțeleasă și din această cauză se produce o lipsă de aeratie prin decupare, ca între frunte și fond, frunte și păr, sau printr-o contopire a elementelor, cum putem observa între trecerea dintre barbă și fond, căciulă și fond, haină și fond.

Aplatizările de volum remarcate pînă acum, produc o monotonie care este accentuată și de lipsa de intensitate a culorilor.

În timp ce la tabloul lui Grigorescu - cel din tezaur - culoarea este mai pigmentată, de exemplu, prin folosirea unei cantități mai însemnate de roșu de cadmiu la ochi, gură, narine și ureche, prin folosirea mai pură a ocruilor la redarea blănii în lumină, sau printr-un ton mai accentuat spre verde la partea luminată a hainei, punîndu-se în contrast plăcut de culoare cu

tonurile din jur. La celălalt tablou această pigmentare este mai redusă. Faptul că roșul de cadmiu este foarte puțin prezent în lucrare, la gură fiind chiar nefolosit, iar celelalte tonuri de bază sînt prea mult combinate, în detrimentul purității culorii, contribuie la aspectul monoton al tabloului.

Nicolae Grigorescu în "Evreul cu caftan" din tezaur, folosește o pensulație destul de succulentă și expresivă. Sensul pensulației urmărește sensul și materia formei pe care o determină.

Carnația este tratată cu o pensulație mai liniștită, țesută parcă pe fibra mușchiului, așa cum observăm la narine, obraz și gură. În momentul cînt trece la păr, pasta devine puțin mai aspră, urmărind sensul firelor, iar pentru a reda ondulația bărbii folosește o pensulație fermă, scurtă juxtapusă.

Această pensulație legată de materie este foarte vizibilă în lumină, deoarece lumina este aceea care pune în evidență materia. În umbră materia este mai puțin vizibilă și pensulația pictorului sesizează această lipsă de precizie a materiei. Pastozitatea descrește pe măsură ce se intensifică tonul de umbră.

În același timp cu sesizarea materiei, pictorul urmărește perfect și desenul. Remarcăm nasul bine caracterizat, cu o narină puternică și cu fosa nazală bine precizată. O mare sensibilitate observăm în execuția gurii. Buzele, cea de sus cu ton de lumină (a), semiumbră (b) și umbră accentuată (c), precum și cea de jos, luminată din plin, cu un accent de lumină mai puternic (d), cu tonul de umbră de sub ea desenat precis, închid în ele un crîmpei de viață.

Nu tot același lucru se întîmplă cu tabloul semnat în fals Grigorescu. Aceleași detalii pun în evidență lipsa de pastozitate și dispariția în general a pensulației, iar ici și colo unde ea este lizibilă, nu corespunde cît de puțin caracteristicilor pensulației lui Grigorescu.

Autorul nu ține cont nici de desen, nici de materie, nici de un sens al pensulației adecvat formei și materiei. Astfel, nasul nu este bine caracterizat, blicul de pe vârful lui (a) în loc să accentueze forma, apare ca o pată nenaturală pe suprafața pielii, narina nu are profunzimea necesară din cauza tonului

puțin accentuat. Tonul de umbră egal al buzei de sus (b), precum și buza de jos la fel de egală, aplatizează gura. Tonul de legătură al mustății cu barba (c), egal și prea închis desenează un șanț pe maxilar.

Materia așa de viu sugerată de pensulația lui Grigorescu, aici este lipsită de expresie.

Sensul trăsăturii de penel după mustață (d) și barba de sub buză (e), este contrar direcției firelor de păr și nici nu exprimă materia pe care vrea s-o reprezinte.

Aceleași diferențe se pot citi și la compararea celorlalte detalii. De exemplu în timp ce ochii lucrării din tezaur sînt expresivi, vii și bine desenați, lucru la care a contribuit valorația și pensulația subtilă, ochii celeilalte lucrări sînt lipsiți de consistență și nedesenați. Ochiul din stînga este tratat chiar ca o umbră incertă. Accentul de umbră de sub arcadă (a), puternic și nedozat, în contrast cu pleoapa prea luminată, creează planuri neverosimil distanțate unul de celălalt. Pensulația este aproape inexistentă.

Accentul de pastă care ar trebui să fie pe proeminența arcadei zigomatice (b) și cel de sub el (c), sînt izolate și mult prea aspre comparativ cu materia din jur.

Diferențe edificatoare se desprind din execuția blănii, căciulilor celor două lucrări.

În timp ce la tabloul din tezaur blana este redată cu încărcare de pastă în lumină, cu trăsături de penel, puse cap la cap, în sensul materiei, ce ne sugerează moliciunea și linia dreaptă a firului de păr din blană, la cealaltă lucrare, același detaliu, ne redă o pată aproape uniformă, rezultat al lipsei de pricepere atît a dozării luminii, a culorii, a pastozității cît și a mînuirii penelului.

În urma expunerii celor două lucrări la raze infra-roșii, la tabloul din tezaur ca și în alte tablouri ale lui Grigorescu, descoperim sub fond în fața portretizatului, un alt portret, pe care, probabil, autorul, în procesul de creație, l-a abandonat.

De remarcant este faptul că la aceste radiații, sub iscălitură, ne apare o primă iscălitură tot a aceluiași autor, completată cu orașul Bacău, oraș în care autorul a executat o serie

de portrete de evrei. Este foarte verosimil ca peste prima iscălitură să fi revenit cu ocazia acoperirii portretului de deasupra ei. Expusă aceluiași raze, cea de a doua lucrare, nu face altceva decât să confirme o parte din lipsurile enumerate până aici.

Studiul imaginilor radiografice ale celor două tablouri, confirmă definitiv că lucrarea împrumutată Muzeului de artă din Cluj este o copie și nu o replică. Originalul ne înfățișează eboșul feții care constituie suportul pe care pictorul construiește, revine și corectează elementele figurii redată. Se relevă, în mod deosebit, construcția inițială a ochiului și urechii.

La început subiectul privea în jos, ca în forma definitivă să privească în față. De asemenea, urechea a suferit o mișcare de translație. Aceste schimbări evidente pe parcurs sînt specifice numai și numai procesului de creație. În cea de a doua lucrare, eboșul feții dispăre ca tonurile să ne apară direct închise sau deschise, așa cum autorul le-a copiat după forma finisată a tabloului lui Grigorescu. Numai astfel se poate explica, de ce figura, deși plasată în plină lumină, prezintă în clișeu numai cîteva pete izolate de lumină.

După cum s-a constatat de-a lungul studiului efectuat, tabloul existent la Muzeul de artă din Cluj, este fără îndoială o copie. Nu putem însă afirma cu certitudine dacă ea a fost făcută de autor cu intenție de fals, sau pur și simplu ca o copie ajutătoare în procesul de formare al unui artist, copie de care a profitat o altă persoană, iscălitind-o și substituind-o originalului.

Această incertitudine se datorează faptului că pierderile suferite de stratul de culoare ne-au pus în imposibilitate de a stabili existența sau inexistența unei alte iscălituri a autorului.

N O T E

- 1/ Independent de acest studiu, constatăm că în catalogul "N. Grigorescu" din 1957, tov. Remus Nicolescu afirmă despre această lucrare că este o copie cu semnătură apocrifă.

Nicolae Grigorescu
"Evreul cu caftan"
Galeria Națională
(Tezaur)



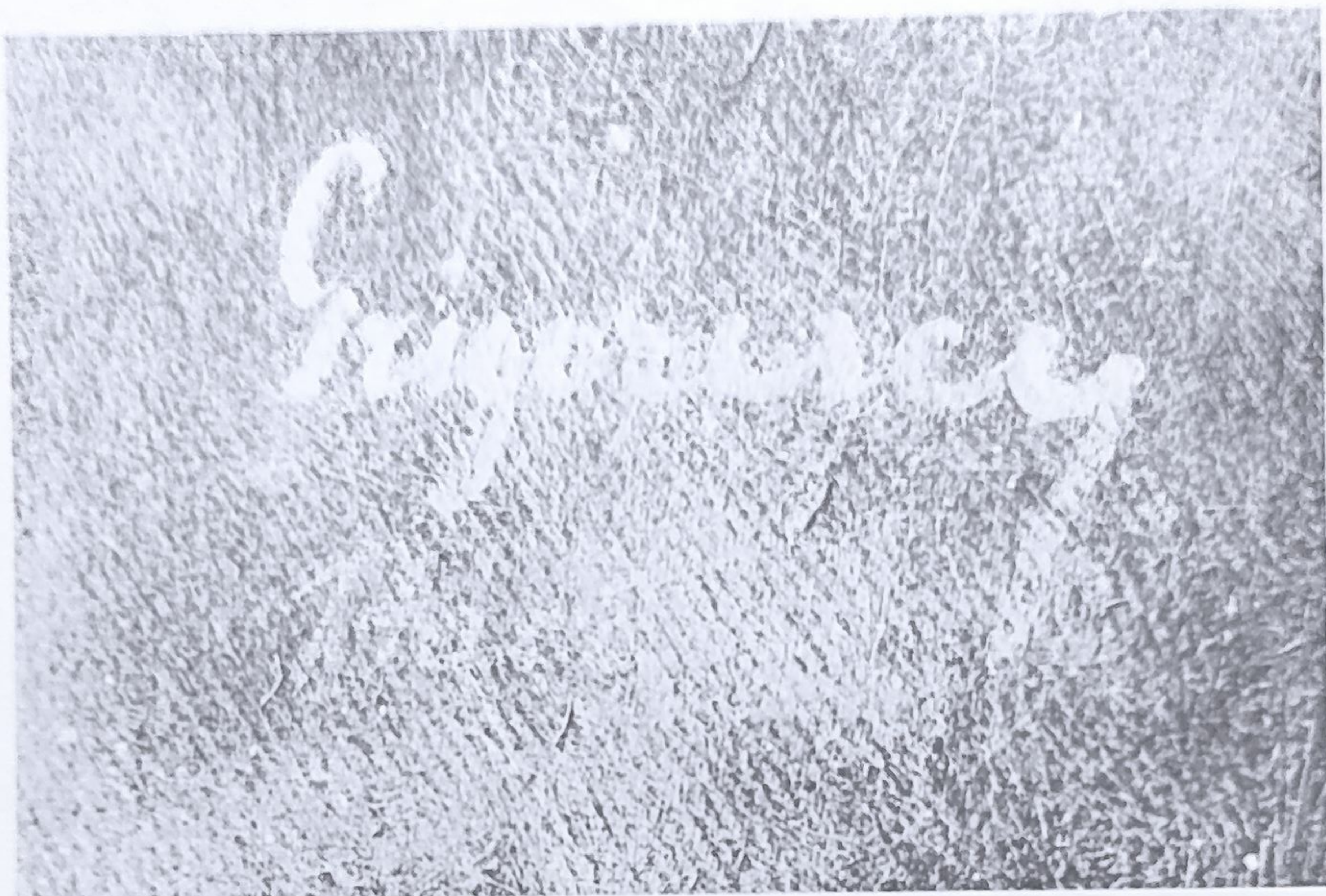
Nicolae Grigorescu ?
"Evreul cu caftan"
Galeria Națională
Imprumutat la Mu-
zeul din Cluj

N.Grigorescu "Evreul cu caftan"
Tezaur. Detaliu la lumină razantă



N.Grigorescu "Evreul cu caftan"
Imprumutat la muzeul din Cluj
Detaliu la lumină razantă
a) accent de umbră b) și c) accente de pastă

N.Grigorescu "Evreul cu caftan"
Tezaur. Iscălitura la lumină directă



N.Grigorescu "Evreul cu caftan"
Imprumutat la muzeul din Cluj
Iscălitura la raze infra-roșii

ACTIVITATEA DE CERCETARE ȘI RESTAURARE
A OPERELOR DE ARTA GRAFICA ÎN MUZEUL DE ARTA AL
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Ortansa Stoica

Restaurator principal la Muzeul de artă
al Republicii Socialiste România

Pe linia dezvoltării muzeelor, în anul 1960 a luat ființă Atelierul de restaurare grafică, ce funcționează în cadrul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România și se ocupă de restaurarea și conservarea operelor de artă încredințate hîrtiei, uneori și pergamentului.

Personalul de specialitate provine din absolvenții ai Institutului de arte plastice "N. Grigorescu" - Secția grafică. În vederea specializării, restauratorii au întreprins călătorii de studii și schimb de experiență în U.R.S.S., la Laboratorul Central de Restaurare și Conservare din Moscova, la Atelierul de Restaurare a Cărților de pe lângă Biblioteca V.I. Lenin și la unele ateliere de restaurare de pe lângă muzeele din Budapesta.

În prezent, Atelierul de restaurare a operelor de artă grafică funcționează cu un atelier și un laborator propriu pentru prelucrări chimice.

Lucrările intrate pentru restaurare sînt supuse unui examen de cercetare minuțios, stabilindu-se starea hîrtiei, stratul de culoare, natura degradărilor.

Pe lângă examinarea obișnuită la lumină vizibilă a spectrului, se face și analiza vizuală luminiscentă la instalația de raze ultraviolete prevăzută cu filtre speciale, cînd petele de mucegai devin luminiscente, semnăturile estompate ale artiștilor devin mai vizibile, se diferențiază mai clar nuanțele de culoare ale hîrtiei, se pot stabili straturile de culoare ulterioare și se observă mai bine uniformitatea așezării fibrelor și a cleiului.

În cazul în care defectele trezesc unele îndoieli și care complică munca restauratorului, determinările se fac cu ajutorul laboratorului de analize chimice sau prin colaborare cu alte institute de cercetări, ca în cazul unor picturi pe suluri, unde pentru determinarea rezistenței unor microorganisme, am cerut sprijinul Institutului de Biologie "Traian Săvulescu" al Academiei R.S.România - Secția Fitopatologie și Microbiologie.

În cazul în care, în vederea restaurării, lucrarea necesită spălare cu apă sau cu substanțe chimice, se face determinarea compoziției hîrtiei, după felul fibrei și a gradului ei de degradare, precum și proba pentru constatarea prezenței substanțelor lignificate în compoziția hîrtiei.

În cazul lucrărilor colorate, se determină gradul de rezistență a culorii și se fac probe pentru soluțiile de spălare.

Proba de constatare a prezenței ligninei în compoziția hîrtiei și a verificării mediului de aciditate este importantă în procesul de dublare, completări și la lucrările de montare, deoarece contactul operei de grafică cu hîrtia care conține fibre lignificate, contribuie la procesul de oxidare, adică la îmbătrînirea hîrtiei.

Trebuie să menționăm că în atelierul nostru s-au prezentat pentru restaurare lucrări noi, ale artiștilor în viață, care au fost supuse unor montări nereglementare. Prin contactul paspartu-ului din carton mucava de nuanță cafenie, cu lucrarea, în porțiunea în care cartonul nu a fost dublat de o hîrtie albă, s-a produs oxidarea, degradarea hîrtiei lucrării, porțiunea respectivă prezentîndu-se într-o colorație brună.

În urma stabilirii compoziției hîrtiei, a stratului de culoare și a gradului de deteriorare, restauratorul alege metoda și succesiunea operațiunilor de restaurare.

Capitolul restaurare ridică probleme complicate. Studiul acestor probleme n-a reușit pînă în prezent să sistematizeze procedee ce pot fi aplicate cu încredere în orice împrejurare, aceasta se datorește faptului că aproape fiecare obiect degradat este un caz diferit, în special în ceea ce privește posibilitatea lui de a rezista la tratamentul de restaurare, precum și

la consecințele acestui tratament de-a lungul timpului. Investigările care ar putea stabili exact ce se întâmplă cu obiectul respectiv, ar fi de lungă durată, destul de complicate și imposibile în multe cazuri curente. O cercetare științifică cere mai mult decât o mostră, a materialului sub cercetare, lucru care nu este posibil în cazul lucrărilor de valoare.

De aceea, în domeniul restaurării, se pune multă bază pe judecata, inițiativa restauratorului și a consultantului științific.

În atelierul nostru de restaurare, se execută operațiuni de dezinfectie, prelucrare mecanică prin îndepărtarea prafului și a murdăriei de pe suprafața lucrărilor, consolidarea culorilor nerezistente și a cărbunelui, fixarea unor inscripții și ștampile, îndepărtarea dublurii, spălarea lucrărilor murdare și îngălbenite de timp, îndepărtarea petelor de cerneluri, grăsimi, rugină etc., albirea unor lucrări, consolidări de rupturi, completări ale unor porțiuni lipsă de hârtie, reîncleieri, în unele cazuri dublări, sau restabiliri ale albului de plumb din componența culorilor care s-au înnegrit.

Principiul de bază al restaurării artistice la operele de artă grafică este păstrarea desenului original. Se recomandă excluderea oricăror excese în aplicarea procedeelelor de restaurare și evitarea intervențiilor inutile care pot fi dăunătoare.

În acest atelier se desfășoară o bogată activitate, însumând atât problemele de cercetare bazate pe criterii științifice, cât și preocuparea permanentă pentru aplicarea celor mai noi metode în vederea recondiționării lucrărilor care din cauza unor condiții nemuzeografice de conservare sau a intervenției unor persoane necompetente în această muncă, lucrările respective au devenit neexpozabile și bolile de care sufereau urmau să degradeze materialul în timp.

Majoritatea lucrărilor intrate pentru restaurare, provin din donații, achiziții de la particulari, sau o parte sînt achiziții noi, ale artiștilor în viață, care din dorința unei prezentări cît mai frumoase, cașerează gravuri, desene, acuarele etc. pe carton mucava și aplică pe marginile lucrărilor pas-

partu-uri groase, folosind ca adeziv cleiul de tîmplărie, pelicanolul etc. Acest procedeu este contraindicat operelor de artă, întrucît surplusul de carton aflat îngreunează depozitarea lucrărilor în condiții muzeografice și produce degradarea hîrtiei.

În cazul unor lucrări în care atacul microorganismelor se prezintă sub forma unor focare vii, prima operațiune, cu un caracter profilactic, este acțiunea de desinfecție.

Lucrarea se izolează și i se aplică tratamentul de desinfecție cu vaporii sau soluții de Formalină în diferite concentrații, în funcție de natura suportului și a tehnicii respective.

x^x_x

Pentru îndepărtarea hîrtiei de dublură, se folosesc mai multe procedee: prin umezire, prin scufundarea lucrării dublate în baia caldă sau rece, după principiul abțibildurilor sau cu ajutorul vaporilor uscați.

Dublarea sau lipirea unui suport nou, se face în cazurile cînd suportul original este învechit și fragil, ori lucrarea are rupturi mai mari, lipirea lor neconstituind o măsură suficientă pentru consolidare.

Operațiunile de dedublare sînt mai frecvente la lucrările noi.

x^x_x

Albirii sînt supuse lucrările de grafică ce au îngălbenit din cauza vechimii, murdare, cele cu pete brun-roșcate, pete de mușgai etc.

Cu toate că literatura de specialitate indică zeci de procedee de albire, în laboratorul nostru, se aplică o singură metodă, a albirii gradate cu Cloramină B sau T.

Prin albirea lucrărilor se urmărește redarea aspectului inițial al lucrării, posibilitatea de a deveni expozabilă, precum și înlăturarea posibilității degradării continue, întrucît

la variații de temperatură și creșterea umidității aerului, hîrtia se învechește, mai ales în locurile atacate de pigmentii de mucegai.

În cazuri extreme cînd petele maronii intense nu cedează albirii cu cloramină conținînd 3% clor activ, se aplică o acidulare pînă la 1% acid acetic.

Restauratorii atelierului sînt de principiu că, atunci cînd în urma analizelor de laborator se constată că structura fibrelor de hîrtie sau culorile nerezistente nu permit o spălare bună, reactivele chimice să nu se folosească deloc, mîrginindu-se numai la desinfecție și curățire mecanică.

Consolidarea rupturilor, completarea porțiunilor lipsă, se efectuează după spălarea minuțioasă, în cazuri cînd lucrarea a fost supusă curățirii chimice.

În vederea unei mai bune conservări se aplică o soluție de gelatină 0,5 % + glicerină + antiseptic sau o soluție Na.C.M.C. în concentrație pînă la 2%, în funcție de structura hîrtiei și de gradul ei de deteriorare. Adezivul de încliere se prepară în atelier, avînd ca bază făină de grîu.

Restaurarea gravurilor chinezești, japoneze și a picturilor pe suluri, ridică probleme foarte complicate prin diversitatea tehnicilor și a materialului folosit ca suport. Acest domeniu necesită o nouă specializare.

Procedeele de restaurare a unei picturi pe sul, necesită foarte multe operațiuni (pînă la 50-60) și ridică problema materialelor necesare restaurării.

Practica insuficientă în acest domeniu și faptul că materialul bibliografic este aproape inexistent, ne-a creat rezerve în ceea ce privește restaurarea acestui gen, cu toate că se încadrează în profilul nostru. Ne-am limitat la curățiri mecanice, desinfecții, consolidări de rupturi și completări mici a hîrtiei lipsă, degradare produsă de unele insecte.

x^xx

Rezultatele cercetării științifice sînt folosite în practică și au ajuns să formeze baza metodelor moderne de restaura-

re, dar mai trebuie menționat că știința de restaurare nu-și are baza în întregime numai în cunoștințele de aplicare ale criteriilor științifice. Este vorba de ceva mult mai complex, de o îmbinare strânsă între cunoștințele științifice, abilitatea meșteșugului și experiența tehnologică în acest domeniu.

Un fapt care va ușura soluționarea acestor probleme este acela că studiul științific a fost organizat din ce în ce mai mult pe baze internaționale.

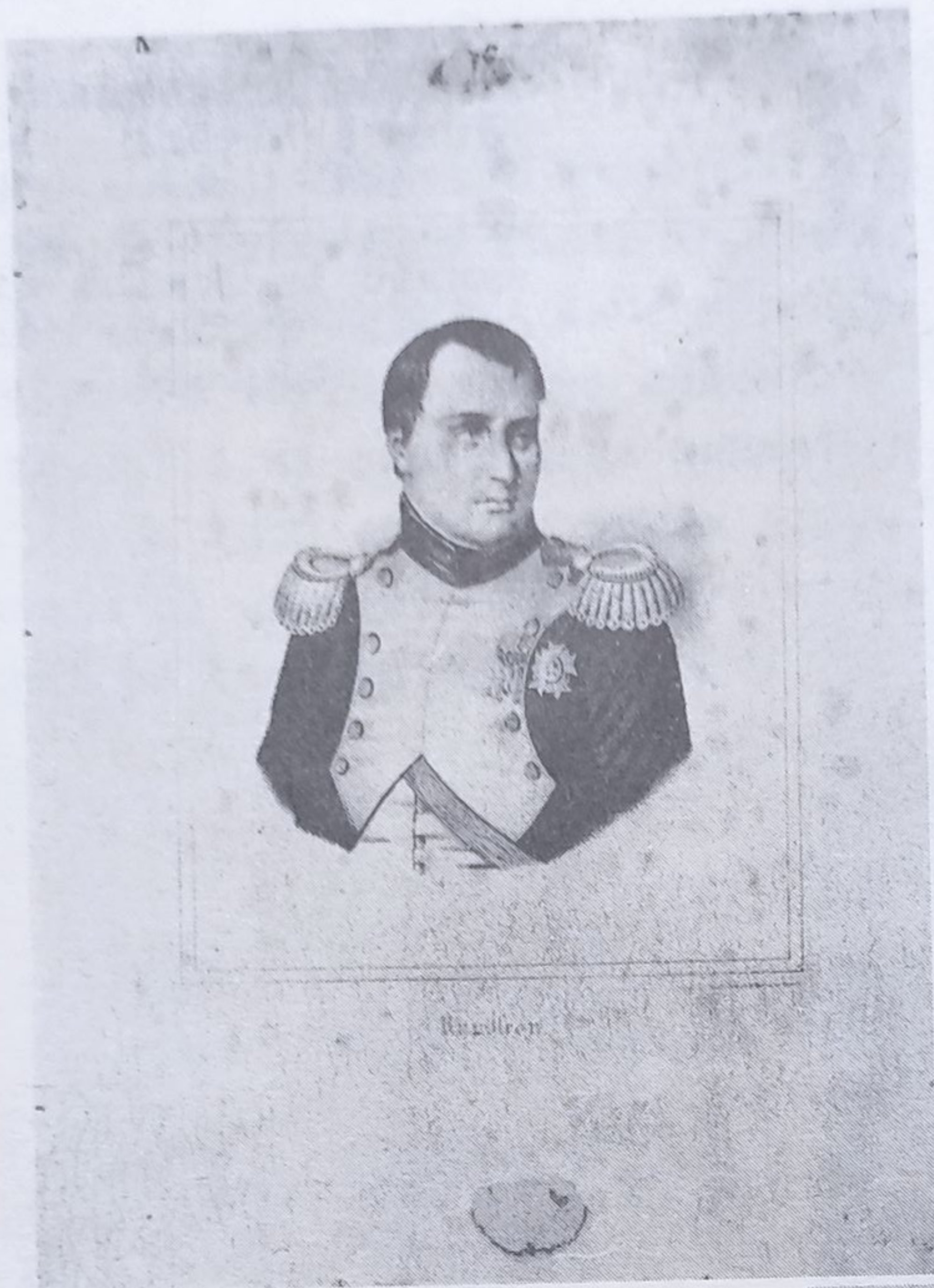


Nicolae Grigorescu:
Tărăncă tânără - a-
cuarelă. Muzeul de
artă al R.S.R. an-
samblu la lumină di-
rectă, înainte de
restaurare

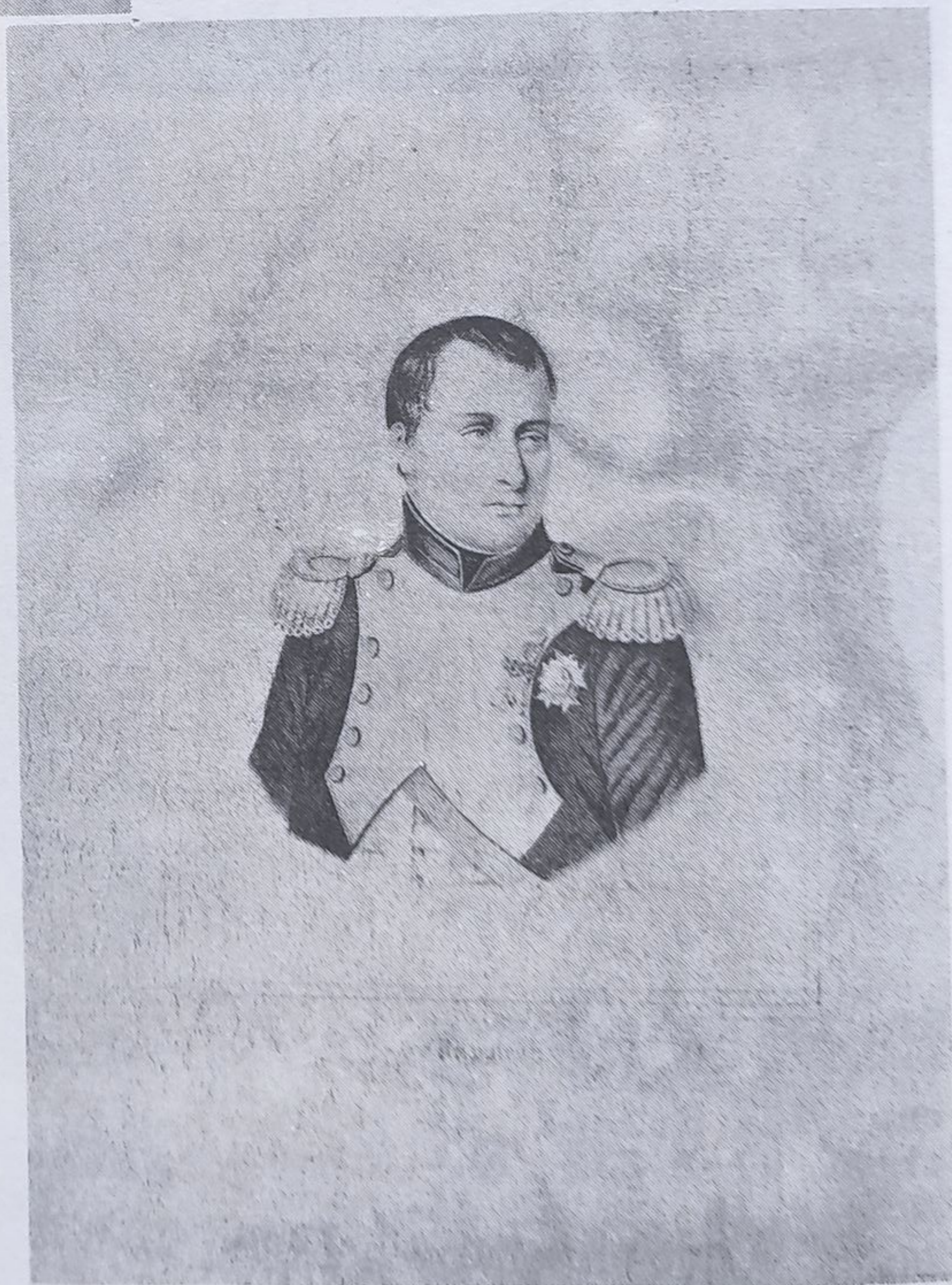


Nicolae Grigorescu:
Tărăncă tânără - a-
cuarelă. Muzeul de
artă al R.S.R. an-
samblu la lumină di-
rectă - după restau-
rare

Raffet Auguste: Na-
poleon - litografie-
Muzeul de artă al
R.S.R. Ansamblu la
lumina directă, în a-
inte de restaurare



Raffet Auguste: Na-
poleon- litografie-
Muzeul de artă al
R.S.R. Ansamblu la
lumină directă, după
restaurare





Primitiv al școlii
Ukiyo-ye. Sec.XVIII.
O femeie - pictură
pe hîrtie. Muzeul de
artă al R.S.R. An-
samblu la lumină ra-
zantă - înainte de
restaurare



Primitiv al școlii
Ukiyo-ye. Sec.XVIII.
O femeie - pictură
pe hîrtie. Muzeul de
artă al R.S.R. An-
samblu la lumină di-
rectă, după restau-
rare

PROBLEME IN RESTAURAREA TEMPEREI VECHI

Gheorghe Zidaru

Seful secției de restaurare a
Muzeului de artă al Republicii
Socialiste România

Atelierul de restaurare pentru pictură în tempera din cadrul Secției de restaurare a Muzeului de artă al R.S. România, se ocupă cu restaurarea icoanelor vechi pe lemn și pe sticlă, a altarelor și sculpturilor policrome.

Acest atelier a luat ființă în anul 1962, an în care s-au realizat schimburi de informări de specialitate cu două ateliere de restaurare din Moscova, cu experiență îndelungată în acest domeniu de activitate.

De la început s-a impus ca o necesitate pentru colectivul format din trei cadre de restauratori, absolvenți ai Institutului de arte plastice din București, însușirea temeinică a principiilor și metodelor de restaurare a temperii vechi, tehnică deosebită de cea a uleiului pentru care există un atelier bine dezvoltat, înființat în 1952.

Pentru cunoașterea tehnicii icoanelor vechi, în vederea înțelegerii efectului și eficacității tratamentului în procesul de restaurare, suporturile groase de lemn, grundurile dure, ne-elastice ajungând până la grosimi de 6-7 mm, stratul pictural alcătuit din pigmenți colorați amestecați cu lianți pe bază de emulsii diferite, foița și praful de aur folosite parțial sau total în tehnica picturii, verniurile speciale, denumite "olife" care acoperă și protejează aceste picturi, toate au format obiectul unor cercetări aprofundate.

Legate de specificul acestei tehnici, unele metode de restaurare a icoanelor se deosebesc de cele de restaurare a picturilor în ulei. Datorită caracterului specific al picturilor în tempera, unele principii sînt legate mai strîns de princi-

piul de bază al restaurării operelor de artă în general: respectarea caracterului original din punctele de vedere al formatului, dimensiunilor și aspectului. La operațiile legate de "consolidarea panoului de lemn", de exemplu, nu se admite îndepărtarea completă, îndreptarea curburii și subțierea suportului de lemn oricât ar fi de atacat de insecte sau microorganisme, recomandându-se conservarea acestuia prin impregnare și completarea părților lipsă.

Completarea lipsurilor grundului cu chit se face în funcție de dimensiunile suprafeței acestora, de numărul lor, de vechimea și importanța operei respective. Zonele prea mari de cojituri ale grundului și culorii până la lemn, din care au dispărut părți mari din compoziția icoanei, pot să rămână nechituite, făcându-se doar consolidarea și tivirea marginilor lor, pentru a opri procesul de ridicare de pe suport și de desprindere.

Curățirea de murdărie, de repictări, la care se folosesc solvenții organici, foarte volatili și fără acțiune chimică asupra culorilor și verniului, se efectuează în așa fel ca să nu se îndepărteze ci doar să se subțieze și uniformizeze pelicula stratului de verni original al operei.

Retușarea lipsurilor din stratul pictural chituite, se face în limita strictă a suprafeței lor, folosindu-se culori pe bază de apă (acuarelă, tempera, guașe) aplicate cu pensule foarte fine, prin straturi succesive, în maniera "pointille", într-o tonalitate puțin mai deschisă decât aceea a picturii învecinate.

Materialele folosite în restaurare sînt înrudite cu substanțele folosite la crearea operelor de artă veche în tempera și sînt preferate cele verificate în practica restauratorilor, ca neavînd acțiune dăunătoare asupra operelor de artă (cleiuri, grunduri, culori pentru retuș, solvenți organici pentru curățire, verniuri etc.).

Munca de cercetare a operelor de artă pictate în tempera este o activitate menită să pună la dispoziția cercetătorilor o serie de date legate de structura fizică și chimică a aces-

tor opere, de eventualele schimbări sau intervenții care ar fi putut să apară în timp pe suprafața sau în structura lor. Cercetarea precede de obicei munca de restaurare a pieselor de muzeu. Pentru aceasta, sînt de un real ajutor mijloacele fizice optice de cercetare (lupa, microscopul binocular, lampa de cuarț, spectroscopul, fotografiile la lumină normală, directă sau rasantă, de ansamblu sau de detalii, microfotografiile, fotografiile la ultraviolete, infraroșii și Röntgen) precum și analizele chimice, microbiologice etc.

Datorită condițiilor create în atelier și posibilităților de asimilare a restauratorilor, a fost posibil ca în scurt timp să se poată însuși cunoștințele legate de restaurarea temperii și să se obțină unele rezultate pozitive.

Pentru a ilustra activitățile noastre legate de consolidarea suporturilor de lemn, consolidarea grundurilor și culorii, a verniului, de curățirea și degajarea picturii de intervențiile anterioare și de efectele nocive ale mediului înconjurător, chituiră, retușarea și vernisarea operelor de artă, cît și pentru a expune rezultatele unor cercetări - prezentăm o serie de fotografii din materialul nostru documentar anexat fișelor de restaurare și cercetare.

Din acest material reiese că aproape fiecare piesă de muzeu este o problemă aparte în ceea ce privește restaurarea și că rezolvările se impun potrivit cu fiecare caz în parte.

Icoana "Sf. Ioan din Vladimir" secolul al XVII-lea, nr. inv. 121 Secția de artă veche românească, a avut panoul crăpat în direcție verticală, de-a lungul fibrei lemnului, prin două crăpături paralele, dintre care una împărțea panoul în două fragmente separate. Simpla încliere a fost suficientă pentru realipirea celor două fragmente și întregirea panoului.

Inclierea panoului icoanei "Sf. Ioan Botezătorul" secolul al XVIII-lea, inv. 1366, Galeria universală^x, panou format din două scînduri desprinse în timp din cauza micșorării volumelor, cristalizării cleiului folosit la lipirea lor, s-a făcut prin introducerea unei șipci în spațiul rămas între cele două scînduri ale panoului.

^x Muzeul de Artă al R.S. România

Felul cum se aplică aceste scânduri diferă de la caz la caz, ele putînd fi încleiate total, parțial sau libere, avînd rolul de a umple spațiul liber și să împiedice deplasarea și mișcarea panoului.

La icoana "Sf. Spiridon cu scene din viața sfîntului", secolul al XVIII-lea, Biserica Sfîntul Spiridon^x, lipsea traversa de jos, panoul prezintă o curbare în forma cifrei 3 la bază, avea unele lipsuri ale lemnului în partea de jos și era crăpat pe mijloc pînă la traversa de sus. S-a făcut înlocuirea traversei de jos lipsă prin două fragmente de traversă crestăte și s-a introdus în crăpătură același sistem de șipcă încleiată parțial.

La icoana "Deisis" secolul al XVII-lea, inv. 242 i, Secția de artă veche românească^{xx}, cu panoul descleiat și avînd o șipcă pierdută, în partea dreaptă, s-a făcut strîngerea panoului, atașarea șipcii lipsă și aplicarea unor traverse crestăte care să păstreze panoul în forma lui curbată.

O problemă destul de complicată de completare a panoului a prezentat-o icoana "Sf. Apostol Marcu", secolul al XVIII-lea, inv. 91 i, Secția de artă veche românească, care avea un fragment de lemn aplicat la baza panoului. S-a făcut completarea prin încleierea unei bucăți de lemn vechi, bine uscat, cu fibra în lungul fibrei panoului.

Starea deosebit de gravă pe care a prezentat-o icoana "Sf. Spiridon", secolul al XVIII-lea, Biserica Sfîntul Spiridon, al cărui panou, intens ros de carii, descleiat, cu aproximativ un sfert din lemnul panoului lipsă și cu traversa de jos complet dispărută, a pus probleme foarte dificile de consolidare și completare a panoului.

La icoanele "Nașterea Sf. Ioan Botezătorul" secolul al XIX-lea, inv. 681 i, Secția de artă veche românească și la "Sf. Troiță", Anonim secolul al XVII-lea, inv. 877 i, din colecția aceleiași secții, s-a făcut completarea șipcilor lipsă de la ramele aplicate ale panourilor (la prima icoană șipca de jos a ramei, iar la cea de a doua icoană, înlocuirea ambelor șipei de la cele două capete). După înlocuirea șipcilor, acestea au

^x București. ^{xx} Muzeul de Artă al R.S. România.

fost grunduite și retușate într-un ton puțin mai deschis decât celelalte șipci originale ale ramelor.

La icoana "Coborîrea de pe cruce", secolul al XVI-lea de la Secția de artă veche românească, al cărui panou avea numeroase crăpături datorite sistemului de traverse aplicate nereglementar pe verso (încleiate și fixate cu șuruburi) - împiedicînd panoul să se dilate și să se contracte, acesta fiind subțiat, crăpat și deformat, s-a făcut parchetarea și consolidarea panoului cu un parchetaj de trei șipci verticale și patru orizontale, ultimele fiind libere și crestate. Rama icoanei a fost prevăzută cu un sistem de fixare a panoului curb în ramă.

Consolidarea culorii la rîndul ei prezintă de asemenea aspecte diferite ca în cazul icoanelor "Proorocul Ilie", secolul al XVIII-lea și "Proorocul Irimie", secolul al XVIII-lea, din tîmpla bisericii Domnești din Tîrgoviște, care au avut mari zone de culoare cojită și ridicată, tinzînd să se desprindă de pe suport împreună cu grundul.

Aplicarea cleiului în asemenea cazuri este ușor de realizat, acest lucru făcîndu-se cu ajutorul unei pensule cu fir moale.

Consolidarea stratului pictural la icoana "Capul Sf. Ioan Botezătorul", secolul al XVIII-lea, Secția universală, cu lemnul foarte gras, îmbibat cu ulei, avînd tendința permanentă de a se ridica de pe suportul de lemn și la icoana "Sf. Dimitrie", secolul al XVI-lea, inv. tez. 1252, Secția de artă veche românească, cleiul animal nefiind eficace, s-a executat consolidarea cu ajutorul cleiului de ceară și rășină, reușindu-se să se stagneze procesul de continuă ridicare a grundului de pe suport.

Ridicarea culorii și grundului în formă de acoperiș o găsim la "Altarul secolul XV", biserica din Prejmer și la icoana "Sf. Spiridon cu scene din viața sfîntului" la care acestfel de ridicături erau pe punctul de a se pierde, fiind în mare parte sfărîmate.

Consolidarea peliculei de culoare numai, așa cum a fost cazul pentru icoanele "Deisis", secolul al XVII-lea, Secția de

artă veche românească și altele, s-a rezolvat cu ajutorul cleiului de ou, după care s-a obținut și îndepărtarea murdăriei și a falselor patine.

Problemele legate de curățirea picturii și îndepărtarea repictărilor, au și ele diferite aspecte și dimensiuni; de la simple curățiri de praf sau murdărie superficială, de la subțieri ale unor verniuri îngălbenite, neegal distribuite, sau a altora care apar complet înnegrite, mergând până la delicate îndepărtări ale unor repictări sau retușuri vechi, care se execută sub lupă sau stereo-microscop.

În problemele de curățire se impune, mai mult ca oriunde, cea mai mare atenție, prudență, finețe și măiestrie în mărirea soluțiilor de curățire. O curățire executată în mod greșit, poate să distrugă o operă pentru totdeauna, într-un mod iremediabil.

Problemele dificile de îndepărtare a repictărilor au prezentat icoanele "Sf. Treime", anonim secolele XVII-XVIII, inv. 877 i, Secția de artă veche românească și "Sf. Spiridon cu scene din viața sfântului", secolul al XVIII-lea, Biserica Sf. Spiridon, care aveau mari porțiuni ale fundalului repictate în mod grosolan cu culoare groasă de ulei.

Cu ajutorul razelor X, a razelor ultraviolete, s-au depistat precis limitele repictărilor și acestea au fost îndepărtate cu multă atenție de deasupra picturii originale, cu ajutorul soluțiilor formate din amestecuri de solvenți organici foarte volatili și fără acțiune nocivă asupra stratului pictural al temperii.

Din problemele de cercetare în vederea restaurării abordate de noi în primii ani de activitate a atelierului de restaurare tempera, citez două cazuri care ni s-au părut mai importante:

- "Fragmentul de altar gotic" secolele XV-XVI, care cu ochiul liber prezenta semne că ar fi repictat în întregime, cu ajutorul razelor X, în laboratorul Röntgen al secției, s-a executat un ansamblu de 10 radiografii de 30 x 40, în care se arată în mod clar existența dedesubt a unei "Trinități" și în colțul de jos stînga, un potir foarte frumos modelat.

- În ceea ce privește icoana "Maica Domnului", secolul al XVI-lea, Secția de artă veche românească, provenită dintr-o achiziție recentă, avea un aspect în care părțile originale se împleteau cu atât de numeroase adăugiri la panou (traverse, ramă) și la pictură era foarte greu de spus dacă este o operă originală sau un fals meșteșugit realizat.

Cu ajutorul fotografiilor la razele ultraviolete, infraroșii și raze X, s-a putut stabili că este într-adevăr un lucru original, peste care s-a intervenit foarte mult, schimbându-i complet caracterul.

În procesul de restaurare, aceste lucruri s-au confirmat, icoana fiind degajată de toate aceste repictări inutile și puțin să fie expusă astăzi printre lucrările valoroase ale Gale-riei de artă veche românească.

Activitatea atelierului de restaurare tempera a cuprins în complexul ei și restaurarea icoanelor pe sticlă.

Tehnica specială a acestor opere de artă a impus căutarea rezolvării unor probleme legate de lipirea sticlei pe suport, crăpate sau sparte în multe fragmente, consolidarea stratului pictural și fixarea sticlei în ramă pentru a evita deplasarea acesteia și frecarea culorii de capacul de lemn în spate.

Atelierul de restaurare tempera este un atelier tânăr în activitatea lui.

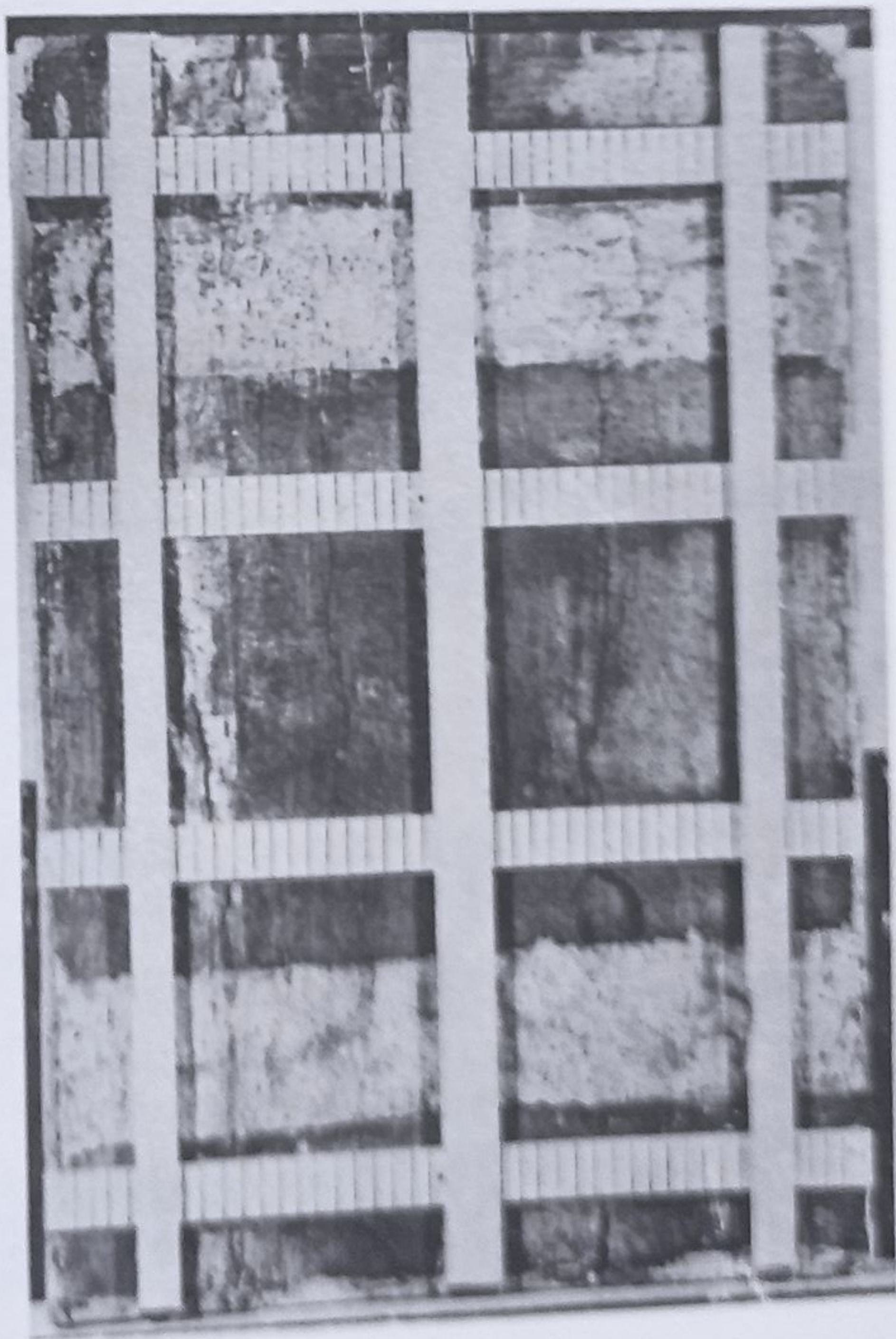
Pentru acest atelier, se impune în viitor o dezvoltare continuă din punct de vedere teoretic și practic, pentru a putea face față cerințelor tot mai mari din sectorul lui de activitate.





Anonim secolul XVI
Icoana : "Coborîrea
de pe cruce"
Spatele, ansamblu,
lumină directă, în-
ainte de restaurare

Anonim secolul XVI
Icoana : "Coborîrea
de pe cruce"
Spatele, ansamblu,
lumină directă, după
restaurare





Anonim secolul XVIII
(1745) "Sf. Spiridon"
Parohia Sf. Spiridon
Vechi. Fața icoanei
fără margini, lumină
laterală înainte de
restaurare



Anonim secolul XVIII
Biserica Sf. Spiridon
Vechi. Buc. Icoana "Sf.
Spiridon". Fața, de-
taliu, lumină direc-
tă, după restaurare

